



## Togets topologi

### En kortlægning af togets funktioner i fransk samtidslitteratur

Løkkegaard, Tue

*Publication date:*  
2017

*Document version*  
Andet version

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

*Citation for published version (APA):*  
Løkkegaard, T. (2017). *Togets topologi: En kortlægning af togets funktioner i fransk samtidslitteratur*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

# TOGETS TOPOLOGI

*En kortlægning af togets funktioner  
i fransk samtidslitteratur*

Tue Løkkegaard

Vejleder: Professor Carsten Meiner  
Institut for Engelsk, Germansk og Romansk  
Københavns Universitet  
Dato for indlevering: 1/9-2017

Antal ord: 67.830

## Taksigelser

At skrive en afhandling er en lang rejse. På en sådan rejse krydser man mange destinationer – nogle planlagte, andre uventede. Man møder mange mennesker – medrejsende eller blot hurtige bekendtskaber, der gør denne rejse til noget helt særligt. Dem vil jeg gerne takke.

Først og fremmest skal en meget stor tak gå til min vejleder professor Carsten Meiner. Ikke kun fandt han et sted til mig, hvor jeg kunne fordybe mig i litteraturen. Hans vejledning og sparring i lyse og mørke tider har været uundværlig.

Min afhandling udspringer af et større forskningsprojekt med titlen *French Literary History: Cultures of Topology* under ledelse af min vejleder. En masse taknemmelighed går til mine vidunderlige kollegaer i dette projekt: Nan Gerdes, Michael Høxbro Andersen, Peter Borum og ikke mindst min ven og kontorpartner Troels Hughes Hansen, med hvem mange dybe og lette samtaler, mandagsalbums og andet godt er fortæret gennem disse tre år. Ligeledes tak til min anden kontorven Nils Voisin Schultz, som også har gjort denne rejse til en fantastisk oplevelse. Jeg vil savne vores kontortid sammen.

Gennem min afhandling har jeg mødt mange inspirerende og dygtige mennesker, hvis input, læsninger og kritiske spørgsmål har været afgørende for min afhandling. Særlig tak til Anna-Louise Milne, Michael Sheringham, Timothy Hampton, Madeleine Dobie, Kristin Ross, Tania Ørum og Thomas Hvid Kromann.

En stor tak skal også rettes til mine gode kollegaer på Institut for Engelsk, Germansk og Romansk. Jakob Skovgaard, Jesper Præst Nielsen og mine andre ph.d.-kollegaer skal særligt takkes for hyggelige sociale stunder i sol og regn.

Til sidst skal en stor tak rettes til mine venner og ikke mindst min vidunderlige familie, som har hjulpet og støttet mig gennem disse tre år. Men den største tak går til Cecilie – tak for at hjælpe mig igennem disse år, tak for inspiration og kærlighed.

*til min mor*

# Indholdsfortegnelse

Resumé .....	i
Abstract.....	ii
1. Med toget rundt i litteraturen – en introduktion.....	1
1.1 Toget: et kort litteraturhistorisk overblik.....	1
1.2 Vendingen mod hverdagen og virkeligheden.....	6
1.3 Togets litterære samtid: toget som analytisk genstand .....	7
1.4 Teoriernes nøgler.....	11
1.5 Afhandlingens opbygning .....	13
2. Den litterære topologis sted – teoretisk og metodisk refleksion.....	16
2.1 Et privilegeret sted .....	16
2.2 Litterær topologi .....	17
2.3 De sociale rums produktion.....	23
2.4 Når sted finder sted.....	29
2.5 Mellem topos og sted: en metodisk indgangsvinkel .....	31
3. Eksilets tog – mellem fremmedgørelse og identitet .....	36
3.1 Fra ankomst til eksilets hjemsæde .....	36
3.2 Den ankomnes tab – Alain Mabanckous <i>Bleu blanc rouge</i> .....	37
3.3 Vildfarelsens ankomst – Rachid Boudjedras <i>Topographie idéale pour une agression caractérisée</i> .....	41
3.4 Frigørelsens stemme – Leïla Sebbar <i>Shérazade</i> .....	47
3.5 Eksilets hjem – Rachid Djaïdanis <i>Mon nerf</i> .....	56
3.6 Eksilets tematisering .....	65
4. Den sociale skams rum – marginale positioner og infra-ordinære erfaringer.....	68
4.1 Interessen for det hverdagslige og det empiriske.....	68

4.2 Kroppenes marginale positioner – Annie Ernaux' <i>Journal du dehors</i> og <i>La vie extérieure</i> .....	70
4.2.1 Kønnen og kroppens sociale status.....	72
4.2.2 Den fremmedes sociale krop.....	78
4.2.3 Den hjemløses fravær.....	82
4.2.4 Fælles rum – fælles erfaringer.....	85
4.3 Den heterogene metros rejse – Leïla Sebbar's <i>Métro. Instantanés</i> .....	88
4.4 Stedets social-historiske dimension – Jean Rolins <i>Zones</i> .....	92
4.5 Den sociale skams indlejring og stemme.....	101
5. Moderniseringens fladhed – fra centrum til periferi og samtidighed.....	107
5.1 Moderniseringens <i>evenness</i> .....	107
5.2 De affektive rums decentrering – Jacques Rédas <i>Les Ruines de Paris</i> .....	109
5.3 Bevægelsen ind i landskabet – Raymond Boziers <i>Fenêtres sur le monde</i> .....	116
5.4 Det sociale jernlandskab - François Bons <i>Paysage fer</i> .....	126
5.5 Udforskningen af Frankrig – Jean-Christophe Baillys <i>Le Dépaysement</i> .....	132
5.6 OuLiPo- systemets og skriftens synkronisering i den moderne verden .....	139
5.6.1 Åbningen af det lukkede – Jacques Jouets <i>Poèmes de métro</i> .....	140
5.6.2 Metrostationernes hemmeligheder – Michelle Grangauds <i>Stations. Anagrammes</i> .....	148
5.6.3 På rejse med metroen – Jacques Roubauds <i>tokyo infra-ordinaire</i> .....	152
5.7 Modernitetens decentraliserede bølgebevægelser .....	155
6. Topologiens og litteraturens samtidighed – det litterære togs rhizomatiske fletværk.....	157
6.1 Rhizomets platform.....	157
6.2 Et samtidstopos – mere rhizom end trætop.....	159
6.3 Tematiseringernes krydsninger og subtopiske vandringer.....	161
6.4 Stedets nye indtræden.....	164

6.5 Den modale samtids brud med moderniteten.....	165
6.6 Konfliktens samtid – eksilets tilstand .....	168
6.7 Samtidslitteraturens samtid .....	170
7. Konklusion – samtidslitteraturens og den litterære samtidsstopologis muligheder .....	174
7.1 En kort opsummering .....	174
7.2 Den litterære samtidsstopologi og samtidslitteraturen.....	175
7.3 Afhandlingens perspektiver.....	177
7.4 Togets fremtidige destinationer .....	180
8. Bibliografi.....	183





## Resumé

Fransk samtidslitteratur udviser en stor interesse for offentlige rum og steder. En række samtidsforfattere fokuserer derudover på hverdagen som et fænomen, der indebærer en række sociale og politiske spørgsmål. Visse steder er særligt genkommende i samtidslitteraturen. Et af disse privilegerede steder er toget. Flere forfattere tilegner sig toget som et litterært reservoir, som kan udforske vores samtid. Toget er et hverdagssted, som vi sjældent sætter spørgsmålstegn ved. Det er et sted, vi kender, bruger og færdes i på en daglig basis, og som folk af alle aldre, køn, etnicitet og klasse deler med hinanden. Men det er også et rum, som vi blot synes at passere igennem på vej fra et sted til et andet. Samtidslitteraturen problematiserer imidlertid de vaner og konventioner, toget almindeligvis synes at repræsentere. Hvordan fremmedgørelse og konflikt er allestedsnærværende i vores samtid og sociale rum udforskes gennem tilegnelsen af toget som et offentligt og fælles sted.

Foreliggende afhandling analyserer og diskuterer togets funktion i fransk samtidslitteratur. Gennem en analyse af en lang række værker fra 1975 til i dag undersøges, hvordan toget som et litterært *topos* artikulerer samtiden som en tilstand af konflikt. Gennem den litterære samtidstopologiske læsning af toget i fransk samtidslitteratur indgår metoden og empirien i en gensidig dialog. Litteraturen bliver udformningen af en ny metode til at analysere rummenes og stedernes indbyrdes relationer i samtidslitteraturen. Afhandlingen undersøger i forlængelse heraf, hvordan disse samtidsværker taler med hinanden på tværs af deres egne grænser og dermed etablerer et litterært fletværk. Hermed diskuteres, hvordan litteraturen positionerer og nuancerer de sociale erfaringer og kroppe, som ellers synes usynlige under vanens slør. Der insisteres på begrebet samtid som en modal prioritering af undersøgelsen af, hvordan grænser nedbrydes, omformes og overlapper hinanden i såvel virkelighedens sociale rum som i litteraturen.

## Abstract

French contemporary literature shows a great interest in our public spaces and places. At the same time a number of contemporary writers focus on everyday life as a phenomenon that implies a number of social and political questions. Some places are particularly recurrent in contemporary literature. One of these privileged places is the train. Several authors appropriate the train as a literary reservoir that can explore the contemporary. The train is an everyday place that we rarely question. It is a place, we know, use, and frequent on a daily basis, and that people of all ages, gender, race, and class share. But it is also a space through which we simply pass going from one place to another. Contemporary literature however problematizes those habits and conventions, the train normally represents. How alienation and conflict is omnipresent in the contemporary and our social spaces is explored by adopting the train as a public and common place.

This dissertation analyzes and discusses the function of the train in French contemporary literature. Through an analysis of a number of literary works from 1975 until today, this dissertation examines, how the train as a literary *topos* articulates the contemporary as a state of conflict. Through the contemporary literary topological reading of the train in French contemporary literature, method and material engage in a mutual dialogue. Literature enables the shaping of a new method that can analyze the reciprocal relations between spaces and places in contemporary literature. In addition, this dissertation examines how these contemporary works of literature speak to each other across their own limits and thus enable a literary latticework. How literature is able to position and differentiate those social experiences and bodies that are otherwise invisible under the veil of habit is discussed. The dissertation insists on the concept of the contemporary as a modal prioritizing in the examination of how borders are subverted, reshaped and overlapping in both the social spaces of our reality as in literature.

# 1. Med toget rundt i litteraturen – en introduktion

## 1.1 Toget: et kort litteraturhistorisk overblik

Denne afhandling handler om toget i fransk samtidslitteratur.<sup>1</sup> Her er det nemlig genkommende set hen over en lang række værker. Men allerede i det 19. århundredes litteratur var toget et berømt sted. I sin doktorafhandling *Le train dans la littérature française* fra 1963 kalder franske Marc Baroli det 19. århundrede for "le Grand Siècle des chemins de fer" (1). Særligt i den sidste halvdel af 1800-tallet kommer lokomotivet da også buldrende ind i den moderne litteratur. Mest kendt i Frankrig er nok Émile Zolas *Le bête humaine* fra 1890, men vi møder også toget hos forfattere som Jules Verne, Victor Hugo, Joris-Karl Huysmans og hos Marcel Proust i begyndelsen af det 20. århundrede for at nævne nogle af de mest kendte.<sup>2</sup>

Et kort litteraturhistorisk *vue* over togets funktion i den moderne litteratur kan indledende være behjælpeligt til at cementere toget som et vigtigt litterært reservoir. Herfra vil man måske mene, at toget efterhånden bliver en udtømt litterær kliché, der ikke længere har nogen vigtig rolle i litteraturen. Som det imidlertid vil vise sig, er det på ingen måde tilfældet. Toget er måske blevet konventionelt i vores hverdag, men i den franske samtidslitteratur lever det stadig i bedste velgående.

Hvis vi imidlertid begynder med en anden kendt roman af Zola – *Au bonheur des dames* – fra 1883, ankommer hovedkarakteren Denise Baudu med hendes brødre til Paris med tog i romanens begyndelse:

Denise était venue au pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage,

---

<sup>1</sup> Enkelte dele af denne afhandling har været udgivet i forskellige artikler – dog primært i forarbejdet sprog og form. Det gælder primært elementer fra kapitel 2 samt små dele af kapitel 3-6. De omtalte artikler er: "Between Places: Everyday Experience and Everyday Places in Leslie Kaplan and François Bon", i *Experiencing the Everyday*. Aarhus: NSU Press, 2017; "En rejse med det infra-ordinære tog: Skitseringen af en samtidstopik i fransk samtidslitteratur", i *Kultur & Klasse*, nr. 23: *Topologi* (2017); samt et paper med titlen: "Moving beyond but staying within: The train as a contemporary figure of the social in French contemporary literature" afholdt på konferencen *The Contemporary Contemporary: Representations and Experiences of Contemporaneity in and through Contemporary Arts Practice* på ARoS Kunstmuseum, d. 16-18/6-2017 – udgivet på hjemmesiden: <http://contemporaneity.au.dk/conference/>.

<sup>2</sup> For flere eksempler henviser jeg til nævnte Barolis doktorafhandling.

effarés et perdus au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. Mais, comme elle débouchait enfin sur la place Gaillon, la jeune fille s'arrêta net de surprise.

- Oh ! dit-elle, regarde un peu, Jean !

Et ils restèrent plantés, serrés les uns contre les autres, tout en noir, achevant les vieux vêtements du deuil de leur père. Elle, chétive pour ses vingt ans, l'air pauvre, portait un léger paquet ; tandis que, de l'autre côté, le petit frère, âgé de cinq ans, se pendait à son bras, et que, derrière son épaule, le grand frère, dont les seize ans superbes florissaient, était debout, les mains ballantes.

- Ah bien ! reprit-elle après un silence, en voilà un magasin ! (389).

Denise skal arbejde som ekspedient i et stormagasin, og resten af romanen handler herom. Det er ikke bare ankomsten til Paris, der er vigtig her, men at ankomsten er med tog. Rejsen til Paris bliver også rejsen ind i en ny verden med goder og muligheder. Toget melder med andre ord sin ankomst ikke kun i litteraturen, men også i en ny, moderne verden. I samme korte scene bruges toget derudover til at iscenesætte karakterernes klasse. Togvognens kompakte rum bruges til at beskrive beklædning og velstand. Dermed minder denne scene også om en anden berømt togscene, nemlig togrejsen i begyndelsen af Fjodor Dostojevskijs roman *Idioten* (1868-1869). Toget træder ind i litteraturen som et billede på det moderne.

Men for disse moderne forfattere er der dog ikke en enstemmig glæde ved lokomotivet. Faktisk er toget i moderne litteratur en noget tvetydig figur. For de fleste forfattere blev lokomotivet nemlig billede på industrialiseringens og modernitetens dystopiske sider. Her rettede man sit teknologikritiske, kapitalismekritiske og psykologiske blik hen. For andre igen blev toget en utopisk model, hvor særligt rejselitteraturen så nye muligheder. Pludseligt kunne man krydse lange distancer, finde nye destinationer, og den hastige bevægelse gennem landskaberne betød nye erkendelsesmuligheder.<sup>3</sup>

Som dystopi truede lokomotivet med at rive relationen mellem menneske og natur fra hinanden. Toget rystede den menneskelige selvforståelse, og denne frygt blev tydelig i mange litterære værker. Italienske Remo Ceserani beskriver eksempelvis i sin artikel "The Impact of the Train on Modern Literary Imagination", hvordan

---

<sup>3</sup> For mere herom henviser til Wolfgang Schivelbuschs vigtige læsning af toget i det 19. århundrede: *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1977.

togets destabilisering af selvets forhold til verden fandt vej ind i litteraturen. Det er også herfra, at flere berømte togmetaforer stammer, skriver Ceserani:

[...] the engine as an inflamed and smoking monster, that renovated the ancient myth of Vulcan, god of fire and craftsmanship; the train that unwinds like a serpent or erects fire and smoke like a dragon; the straight railroad lines that cut the natural landscape, perforate the mountains, violate nature; the pulling force of the engine becoming the symbol of destiny; the continuous rolling and monotonous rhythm of the wheels becoming the expression of a mechanical control of time, more disturbing than the tick tack of the clock or the clicks of the hands on the dial; the smoking sheds and yards, the shops of the engines, and the station of arcades as places of desolation, confusion and damnation (2).

Zolas *La bête humaine* er, som nævnt ovenfor, nok det bedst kendte eksempel på toget i litteraturen. Han bruger lokomotivet som en særlig psykologisk beskrivelse af menneskets natur, hvor en morder finder sit mentale spejlbillede i lokomotivets ukontrollerbare kraft. For ligesom mennesket må lære at tøjle denne mægtige jernhest, ser Zola også toget som billedet på en nærmest dæmonisk urkraft, der nu har fundet sin rette sparring i litteraturen.

Togets indvirkning på menneskets kulturelle forestillingsevne er uomtvistelig (Spalding, 180). Lokomotivet blev ofte sidestillet med noget uhyrligt, men omvendt så andre muligheden i toget. En forfatter, der med rette kan nævnes, er Jules Verne og hans roman *Le Tour du monde en 80 jours*. Her beskrives eksempelvis, hvordan forholdet mellem det kendte og ukendte og mellem bevægelsen og distancen sætter sine spor i ens dannelse af verden:

Le tracé de ce chemin de fer ne suit pas la ligne droite à travers l'Inde. La distance à vol d'oiseau n'est que de mille à onze cents milles, et des trains, animés d'une vitesse moyenne seulement, n'emploieraient pas trois jours à la franchir ; mais cette distance est accrue d'un tiers, au moins, par la corde que décrit le railway en s'élevant jusqu'à Allahabad dans le nord de la péninsule (49).<sup>4</sup>

Senere igen i samme roman befinder karakterne sig i Indien, hvor det indre af togvognen beskrives: "Quel fut son étonnement de se trouver sur le railway, dans ce compartiment, recouverte de vêtements européens, au milieu de voyageurs qui lui

---

<sup>4</sup> Der henvises her til et uddrag af Jules Vernes roman (se litteraturlisten).

étaient absolument inconnus !" (55). Ligesom i Zolas *Au bonheur des dames* bliver togvognen et rum, hvor man kan undersøge ligheder og forskelle mellem folk. Det bliver en litterær indgangsvinkel til udforskningen af menneskelige relationer.

Togets funktion i den moderne litteratur er altså enten en kritisk og dystopisk fremstilling eller en utopisk tilegnelse. Førstnævnte valoriserer kritikken af moderniteten og industrien og undersøger forholdet mellem mennesket, teknologien og det moderne. Her frarøves man ens forhold til kultur og natur. Sidstnævnte kvalificerer derimod togets muligheder for erkendelsen, kunsten og til tider ideologien. Toget revolutionerer tilgangen til og opfattelsen af tid og rum gennem hastighed og bevægelse.

At toget er et vigtigt sted i moderne fransk litteratur er efterhånden et veletableret faktum. Man kan endda måske påstå, som nævnt tidligere, at det gradvis bliver så almindeligt, at dets kilde til kritik og forundring langsomt begynder at udspille sin egen rolle i løbet af det 20. århundredes begyndelse. Lokomotivets funktion som enten dystopisk eller utopisk figur bliver mindre og mindre synlig.

Over for det store damplokomotiv står metroen. Den parisiske metro så dagens lys i år 1900. Efter mange års planlægning kunne de første rejser under storbyen nu endelig foretages.<sup>5</sup> Her vil man muligvis tro, at efter lokomotivets store tilstedeværelse i litteraturen, træder metroen nu for alvor ind på den fransk-litterære scene. Metroen er da også et feteret sted for flere kunstnere og forfattere, men dets genkomst i det tidlige 20. århundredes franske litteratur er alligevel noget sparsomt. Det er i stedet primært de mange amerikanske kunstnere og forfattere, der valfarter til Paris, som tager metroen til sig. Den amerikanske modernist Ezra Pound dedikerer eksempelvis sit digt "In the Station of the Metro" til det franske tog. Digtet, der i al sin korthed lyder: "The apparition of these faces in the crowd; /

---

<sup>5</sup> For mere om jernbanens og togets udvikling i forhold til Paris fra midten af det 19. århundrede og frem til 1914 henviser jeg til Peter Soppelsas artikel "Urban Railways, Industrial Infrastructure, and the Paris Cityscape, 1870-1914". Artiklen byder på en indførelse i såvel de teknologiske, arkitekturmæssige, kulturelle og sociale udfordringer og historiske beslutninger, der omgav metroen, togets udvikling og Paris i denne periode.

Petals on a wet, black bough" (113), viser en typisk modernistisk tilgang til omgivelserne, som beskrives i al sin umiddelbarhed og sanselighed.

Den franske litterat Alain Chevrier pointerer da også i sin artikel "Métropoésie", at en fransk-litterær interesse for metroen først rigtigt begynder efter 2. Verdenskrig. Om de franske forfattere hidtil har været trætte af toget, må her stå ubesvaret, men sandt at sige begynder metroen langsomt at gøre sit mere synlige indtog i fransk efterkrigstidslitteratur. Den franske forfatter Louis-Ferdinand Céline bruger eksempelvis metroen som billede på hans litterære stil. Céline sidestiller metroen med det intime, det følelsesmæssige og sprogets bevægelse. I et brev dateret 15. maj, 1947, skriver han:

Je me suis dit : il y a 2 façons de traverser Paris (ou New York) l'une en surface, par auto, vélo, à pied etc... alors on se cogne partout, on s'arrête partout, on est soumis à toutes les impressions, descriptions, etc. pour se rendre mettons : de Montmartre à Montparnasse et puis il y a l'autre façon qui consiste à prendre le métro - (underground) d'aller alors directement à son but par *l'intimité même des choses...* mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... *et n'en dériver, dérailler à aucun prix* (900).

Poeten Jacques Prévert dedikerer sit digt "L'orage et l'éclarcie" fra 1955 til et drømmende metronarrativ, og Michel Butor lader store dele af sin roman *La modification* fra 1957 finde sted på en togrejse. Men mest kendt er nok Raymond Queneaus roman *Zazie dans le métro* fra 1959, og den eksistentielle forundring og entydige interesse metroen vækker hos den unge Zazie under et besøg i Paris:

- Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.

- Qu'est-ce qui t'intéresse alors?

Zazie répond pas.

- Oui, dit Charles avec une gentillesse inattendue, qu'est-ce qui t'intéresse?

- Le métro (16).

Metroen i fransk efterkrigstidslitteratur peger også på nogle generelle litterære tendenser. I efterkrigstiden tilsvare togets funktion en undersøgelse af selvet og bevidstheden gennem kunsten og litteraturen. Det er en valorisering af forholdet mellem krop og erkendelse, hvori en søgen efter det ubevidste og sanselige således

spiller en stor rolle i undersøgelsen af individet. Såvel Préverts drømmende poesi og Queneaus eksistentialistiske nysgerrighed viser, hvordan flere af disse forfattere i kølvandet på 2. Verdenskrigs traumatiske hændelser søger efter selvet i krigens efterdønninger. Hvad der blev tabt, må genfindes.

Verden er ikke længere den samme, og sprogets evne til at repræsentere verden mødes med skepsis efter krigen. Den begyndende Kolde Krig samler også flere forfattere under ideologiens banner – mest notorisk nok Jean-Paul Sartre. Andre forfattere – som Nouveau roman eller Tel Quel-grupperingerne – går strukturelt og eksperimenterende til sproget på grund af deres mistro til, at det mimetisk kan repræsentere virkeligheden. I løbet af 1960'erne og 1970'erne fylder disse sprogforfattere da også mest i det franske litterære landskab. Forfattere som Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras og Philippe Sollers er litterære pejlemærker.

Men på samme tid sidder en anden fransk forfatter ved navn Georges Perec og skriver om hverdagens banaliteter og matematikkens litterære potentiale, hvis arbejde skal blive afgørende for en stor del af den franske samtidslitteraturs vending mod virkeligheden. Effekten bliver et fokus på vore steder og rum, hvor toget nu igen melder sin store ankomst på den litterære perron. Men inden vi kommer så langt, er det måske gavnligt ganske kort at opholde sig ved nogle af de tendenser, der begynder at præge den franske samtidslitteratur fra slutningen af 1970'erne og frem.<sup>6</sup>

## 1.2 Vendingen mod hverdagen og virkeligheden

I 1974 udgiver Perec bogen *Espèces d'espaces*. Cirka ti år tidligere havde Perec enorm succes med debutbogen *Les choses* (1965), men forsvandt derefter fra den litterære offentlighed. Først fire år inden sin død i 1982 med værket *La vie mode d'emploi* (1978) ville Perec genvinde den litterære offentligheds kærlighed. Men *Espèces d'espaces* og andre lignende udforskninger af vores hverdag og rum (som *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* og en række andre mindre tekster) blev en inspirationskilde for en

---

<sup>6</sup> For mere se *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Tome II – après 1940* (Touret, red.), 2008.



lang række samtidsforfattere:<sup>7</sup> Annie Ernaux, François Bon, Jean Rolin, Olivier Rolin, Thomas Clerc, Sophie Calle og Philippe Vasset med flere. Hvad disse forfattere, og flere endnu, deler, er en interesse for at beskrive vores hverdag og vores fælles rum og steder – ofte i en flad og nøgtern stil. I lyset heraf, og jeg vender tilbage til dette nedenfor, er det måske ikke så besynderligt, at flere af disse forfattere vender tilbage til toget. For er toget ikke i dag et af de få konkrete offentlige steder, vi stadig har til fælles.

En række litteraturhistorikere har allerede påpeget denne forbindelse til Perec, og hvordan fransk samtidslitteratur er karakteriseret ved en vending mod virkeligheden (se blandt andet Veivo (2004), Viart (2005a, 2005b), Sheringham (2006), Blanckeman og Debrouille (2008) og Armstrong (2015a)). I sin artikel "Empiritexts. Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature" skriver amerikanske Joshua Armstrong: "Authors increasingly venture into real spaces, following often ludically pre-established itineraries, in order to observe and lyrically document urban settings" (93). Denne rejse ud i hverdagens steder er dog ikke længere, som i efterkrigstiden, båret af en søgen efter det ubevidste eller sproget.

Vores moderne verden har udviklet sig, og vanen har for alvor gjort sit indtog. Mediernes ophobende kommunikationsformer er derudover dannende for ens selvforståelse, og den konstante blomstring af nye byområder ændrer byens og omgivelsernes udseende. Det globale og det lokale synes efterhånden at opsluge hinanden. Disse franske samtidsforfattere går med andre ord til virkeligheden og hverdagen med skepsis. Der er en mistillid til de store fortællinger, og, som franske Dominique Viart påpeger, er både 'subjekt' og 'fortælling' [récit] under mistanke (2005a, 207).

På den ene side er man blevet så tilvænnet, at hverdagen blot er en tilstand, hvor rutine og praksis bestemmer dagen. På den anden side undersøger disse forfattere, hvad der mon ligger gemt bag vanerne og konventionerne. Vanen og fremmedgørelsen er smeltet sammen, og toget bliver det sted, samtiden og litteraturen har brug for, hvis man vil undersøge, hvor vi er nu.

### 1.3 Togets litterære samtid: toget som analytisk genstand

---

<sup>7</sup> Perecs hverdagsstudier står selv i forlængelse af den franske hverdagssociologiske tradition, vi kender fra skikkelser som særligt Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Roland Barthes med flere.

Toget! Metroen. RER-toget. Paris. Forstaden. Banegården. Duften af metal. Menneskene. Hver eneste dag krydser de hinanden, skifter tog, tager på rejser, læner sig op af hinanden på vej til arbejde eller skole. Tomme toge. Fyldte i myldretiden. Vinduernes indrammede blik på verden udenfor. Eller refleksionen tilbage på selvet. Jernbanernes uophørlige fletværk, der væver sig ind og ud af byen, landskaberne. Alle tager toget på et eller andet tidspunkt. Som sådan diskriminerer toget ikke. Alle er på den ene side velkomne. Alle køn, alle klasser, alle etniciteter, stilarter og aldre finder sammen i togets udvidede rum. Den hjemløse står side om side med forretningsmanden. Vanens hjem: med minutiøs præcision er det et system; et planlagt reservoir af tid og praksis. Men på den anden side er toget også konfliktens hjem – vold, racisme, bunden af de sociale lag. Ensomt og truende, labyrinthisk og nysgerrigt gemmer det på det uforudsete.

Hvad er togets funktion i fransk samtidslitteratur? Toget i sin udvidede form – togvognen, jernbanen, perronen, stationerne, rulletrapperne, gangene, passagerne – signalerer umiddelbart vanens hjem. Det er et offentligt sted, hvor rutinerne bestemmer dagens gang. Det er et hverdagssted, hvor konvention står skrevet tværs over indgangen. Toget er med andre ord ikke længere det dystopiske monster eller utopiens rejse, som vi så hos de moderne forfattere. Det er et sted, vi sjældent sætter spørgsmålstegn ved. At samtidslitteraturen overhovedet er interesseret i toget, kan endda synes besynderligt. I en globaliseret æra med immigrationsstrømme, krige, global opvarmning, computerteknologi osv., virker toget umiddelbart uinteressant. Alligevel kan man i den franske samtidslitteratur se, at toget stadig lever i bedste velgående. Måske besvarer dette indirekte spørgsmålet om, hvorfor en interesse for at læse toget i samtidslitteraturen også synes at mangle. For sandt at sige synes en kortlægning af den franske samtidslitteraturs interesse for toget at være relativt fraværende. På en daglig basis kigger man ikke derhen, og det kører lige forbi næsen af os. Dets litterære funktion og evne til at udforske vores samtid står derfor heller ikke klar.

Denne afhandling undersøger derfor togets genkomst i samtidslitteraturen, som et socialt rum, der på den ene side anerkender, at vanen har lagt sit slør ned over vores kroppe og steder. På den anden side må konventionens bagside ligeledes

undersøges: hvad gemmer vanen på, og hvilke erfaringer og strukturer kan dermed træde frem.

Det betyder også, at en række samtidsværker ikke analyseres i foreliggende afhandling (hvilke der gør, vender jeg tilbage til nedenfor). Selvom mange spændende ting vil kunne siges om netop disse fravalgte værker, indgår de ikke i empirien – enten fordi konventionens bagside ikke tilstrækkeligt undersøges, eller at togets almene funktion som transportmiddel blot understøttes. Det vil sige, at værker som Juliette Kahanes *Métropolitaines* (2004), Marcel Cohens *Métro* (2004), Vincent Mastons *Germain dans le métro* (2014), Karen Merrans *Il était une fois dans le métro* (2015), samt Ivane Pawliez' *Le premier métro* (2016) fravælges.

Tilstedeværelsen af toget i fransk samtidslitteratur viser også tilbage til den franske etnolog Marc Augés afgørende værk *Un ethnologue dans le métro* fra 1986. Med sin undersøgelse af den parisiske metro formår Augé at sætte toget på dagsordenen igen. Hans interdisciplinære stil, der blander etnologi og litteratur,<sup>8</sup> og hans dybdegående udforskning af metroen som et historisk, erindringsbetonet og socialt rum, bliver nærmest en skabelon for flere samtidsforfatteres tilgang til metroen og toget. Problemet kan imidlertid være, at Augés centrale værk, gør én blind overfor togets retmæssige genkomst i samtidslitteraturen. Måske mangler en kortlægning af togets funktion i samtidslitteraturen også, fordi man har tendens til blot at vende tilbage til Augé. Hvis man kigger på den begrænsede læsning, der findes af toget i samtidslitteraturen, begrænser denne sig også gerne til metroen, hvor andre togtyper, som eksempelvis RER-toget, er mistænksomt fraværende.

Desuagtet ser Augé metroen som et kompakt rum, hvor det mangfoldige kan udfolde sig. I sin efterfølger *Le métro revisité* fra 2008 skriver han blandt andet:

Dans le métro, l'évidence des présences singulières multiples et distinctes se traduit par la prolifération des détails, au sens pictural du terme. Les vêtements, les coiffures, les bijoux, le piercing, les tatouages, l'équipement technologique et constante évolution sont l'instrument de compositions diverses qui, aux yeux de l'observateur, sont autant d'amorces de récits. Ils mettent en scène l'individu. Ils soulignent, dans la personne individuelle, à la fois tout ce qui

---

<sup>8</sup> Denne interdisciplinære tilgang kan også spores hos en lang række af de franske samtidsforfattere. Det er imidlertid også interessant at bemærke, hvordan enkelte sociologer også trækker litteraturen ind i deres studier – eksempelvis Bruno Latours *Aramis ou l'amour des techniques* (1992) og Pierre Sansots *Chemins aux vents* (2000).

la rattache, de façon presque nécessairement stéréotype, à son époque et à un milieu, et tout ce par quoi elle tente de s'affirmer comme présence singulière (91-92).

Augés beskrivelse af metroens rum vækker genklang i den franske samtidslitteraturs interesse for omgivelserne og materialiteten, for det fælles og individuelle. I takt med beskrivelsen af ens medrejsende og rummene vækkes også en historisk sensibilitet (som trækker tråde tilbage til eksempelvis begyndelsen af Zolas *Au bonheur des dames*). Men, som Viart påpeger, er denne historiske sensibilitet anderledes end historikernes (2005a, 220-221). Litteraturen finder med andre ord sit eget sprog til at udforske virkeligheden.

Som vanens hjem bliver toget hurtigt reduceret til rutinens greb på kroppen. Men toget er jo netop også dét offentlige og fælles sted, hvor alt og alle krydser. Som også Juliette Kahane betoner i sin roman *Métropolitains*, kan alle klasser, køn og racer mødes. Hun skriver blandt andet:

[...] ils se croisent, se recroisent, se frôlent, se cherchent – parfois même se rencontrent. Et les lignes que tracent leurs voix dans le métro, le bruit des pas et des roues, tout ce trafic zigzaguant du cocasse au désastre dessine peu à peu la carte bougée, embrouillée, imprévisible, d'un moment de la vie d'une ville (bagcover).

Men hvis alle disse mennesker krydser hinanden på en hverdagslig basis, må det vel også betyde, at det uforudsete kan findes i togets rum. Hvis alle mennesker dagligt bevæger sig rundt med toget, og toget samtidigt er et offentligt og socialt rum, betyder det ikke også, at konflikten her kan finde sin grobund?

Togets funktion i samtidslitteraturen vil vise sig at være en særlig måde at tilgå samtiden på. I tilegnelsen af toget kan litteraturen således begrebsliggøre det usete og synliggøre de erfaringer, vi ikke bemærker på daglig basis. Dermed *problematiseres* vanen også gennem samtidslitteraturens gentagelse af toget. Vores hverdag er nemlig stadig båret af modernitetens blik mod fremtiden, men samtidslitteraturen bryder ikke kun med moderniteten; den nærmest afskriver den til fordel for en ny tilkendegivelse af samtiden som en måde at være sammen på båret af konfliktens og eksklusionens samtidighed.

#### 1.4 Teoriernes nøgler

For at analysere og diskutere togets funktion i samtidslitteraturen kræves således et teoriapparat, der er behjælpelig med at sætte sprog og form på litteraturens kile ind i togets rum. Teorien bidrager med et begrebsapparat, der kan subsumere særlige fænomener og identificere deres fællestræk.

Enhver analyse kræver en metodisk indgangsvinkel. Foreliggende afhandling anerkender den litterære topologi som særlig gavnlig. Den bibringer nemlig en analytisk værktøjskasse, hvor konvention og gentagelse er afgørende for læsningen. Men ligesom at en egentlig undersøgelse af togets funktion i samtidslitteraturen mangler, da mangler man også et opdateret litterærtologisk format, der fokuserer på samtidslitteraturen. Afhandlingen forsøger derfor at videretænke den litterære topologi med henblik på at læse samtidslitteraturens brug af toget. Metodisk og teoretisk trækkes der primært på henholdsvis Ernst Robert Curtius' idé om litterære topoi, og danske Carsten Meiners videretænkning af en litterær topologi. Siden disse samtidsforfattere imidlertid vender sig så direkte mod vores offentlige rum og steder, inddrages også relevante rum- og stedsteorier. Det gælder særligt den franske sociolog og filosof Henri Lefebvres forestilling om de sociale rums produktion, men også geografer som Doreen Massey, Michel Lussault og Kirsten Simonsen inddrages.

Som det også er blevet fremhævet tidligere i "Introduktionen", fylder spørgsmålet om hverdagen meget. Derfor inddrager afhandlingen vigtige bidrag til undersøgelsen af det hverdagslige. Igen trækkes der særligt på Lefebvre og hans kritik af hverdagslivet, ligesom Perecs idé om det infra-ordinære vil blive brugt. Forholdet mellem vane og fremmedgørelse, mellem konvention og konflikt er nogle af de centrale modstillinger, som afhandlingen vil arbejde med i analyserne. Hermed ønskes også en belysning af, hvordan toget i samtidslitteraturen bliver et socialt rum, hvor den levede erfaring søger efter sin rette stemme.

Når samtidslitteraturens tilegnelse af toget også undersøges som en særlig måde at tilgå samtiden og det samtidige på, er det nødvendigt at inddrage nogle nye og centrale begrebsdannelser af det samtidige. I forlængelse heraf er forholdet mellem modernitet og samtid også afgørende for diskussionen. Det teoretiske apparat trækker her primært på den franske filosof Lionel Ruffel, men også allerede nævnte Lussault inddrages samt den franske filosof og litterat Marielle Macé. Det

samtidige indebærer en relationel samtidighed. I forbindelse hermed inddrages i afhandlingens kapitel 6 derfor også rhizomet som en grundmodel for at begribe litteraturens, metodens og samtidens indbyrdes relationer.

Som analytisk genstand bliver togets funktion nemlig på tværs af værkerne en særlig udsigelse af samtiden. Med blikket rettet mod det sociale og genkendelsen af konventionerne forsøger den litterære samtidsdiskurs at observere og synliggøre doxaens usikre tilstand, virkelighedens ditto og således skabe bevidsthed om "[...] la férocité du social" (Macé, 293). I den franske samtidslitteratur bliver toget denne opgaves privilegerede sted. Ruffel skriver eksempelvis med henvisning til den amerikanske feminist og kultursociolog Nancy Fraser, at vores offentlige rum består af særlige konfliktfyldte relationer. I forlængelse heraf må man netop se på, hvordan toget i litteraturen prioriterer relationen såvel som konflikten i dens problematisering af vanen og konventionens sociale magt. Ruffel skriver:

Fraser rappelle ainsi que cette sphère publique idéalisée reposait sur un très grand nombre d'exclusions, dont la plus important évidemment était le genre, qui s'accompagnait d'une exclusion sur la base des critères de propriété et de critères raciaux. Inégalités de genre, de classe et ethnique. Loin d'idéaliser une seule sphère publique, elle propose de penser la société, certes comme une arène, mais comme une arène agonistique constituée d'une multitude de publics et de contre-publics performatifs et temporaires (203).

Det er ud fra forestillingen om samtiden som en særlig modal udsigelse, at disse samtidsforfattere altså arbejder med toget som et socialt rum for såvel vane som konflikt.

Hvis afhandlingens overordnede genstand er togets funktion i samtidslitteraturen, fremstår problemstillingen dermed som følgende:

Afhandlingen foreslår en analyse af toget som et litterært topos i fransk samtidslitteratur. Der fokuseres særligt på en læsning af toget som figur for samtiden set over en række værker, der prioriterer toget som et socialt og fælles rum. Hvordan læsningen af toget følgende understreger relationen mellem værkerne bliver udslagsgivende for dets prioritering af det samtidige som både noget tilvænnet og fremmedgørende, konfliktfyldt og kritisk. Derfor etablerer afhandlingen også en gensidig dialog mellem empiri og metode. Metoden vil fostre

analyserne, ligesom disse vil udvikle metoden. Dele af afhandlingen kan derfor læses som en art eksperiment, hvor analysernes relationer og resultater forfølges.

### 1.5 Afhandlingens opbygning

Skal man lave en meget kort gennemgang af afhandlingens indhold og opbygning, består den, foruden "Introduktionen", af et metodekapitel, hvor den metodiske og teoretiske indgangsvinkel etableres. Derudover har afhandlingen tre analysekapitler, et diskussionskapitel og slutteligt en konklusion. En mere detaljeret redegørelse for afhandlingens opbygning ser ud som nedenstående:

I afhandlingens kapitel 2 fremlægges som nævnt den metodiske og teoretiske indgangsvinkel. Kapitlet starter med en kort gennemgang af nogle centrale og vigtige pointer, der vedrører den litterære topologi. Efter en gennemgang af henholdsvis Curtius og Meiner følger en redegørelse af valgte rum- og stedsteorier. Herefter kobles den litterære topologi på disse fremlagte teorier. Formålet er at etablere en indgangsvinkel til de kommende analyser. Men det er også vigtigt, at denne indgangsvinkel kun er midlertidig. Pointen er nemlig, at lige som metoden skal læse litteraturen, assisterer litteraturen også i udviklingen af en litterær samtidstopologi. Der er med andre ord tale om en gensidig dialog mellem metode og empiri.

Kapitel 3 er det første af i alt tre analysekapitler. Her analyseres fire romaner, hvor togets funktion er en artikulation af *eksil*. Jeg analyserer Alain Mabanckous *Bleu blanc rouge*, Rachid Boudjedras *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Leïla Sebbar's *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (og inddrager kort hendes *La fille du métro*) samt Rachid Djaïdanis *Mon nerf*. Eksilet bliver disse romaners tematisering. Hvad enten eksilet taler med umulighedens, frigørelsens eller hjemmets stemme, bliver toget en gentagelse, der knytter rummets sociale strukturer med grænsernes nedbrydning og en fremmedgjort kropslig erfaring. Både i kapitel 2 og analysekapitlerne generelt fremlægges konkrete metodiske begreber, der løbende knyttes op på analyserne. Begreber som 'tematisering' og 'subtopos' er her helt centrale. Førstnævnte (tematisering) inddeler ikke kun kapitlerne, men er selve den litterære udsigelses drivkraft; lysten, der driver værket, så at sige. Sidstnævnte (subtopos) angår, hvordan det centrale topos (toget) varierer i forhold til særlige topiske komponenter. Men et subtopos – eller flere subtopoi – bliver også måden,

hvorved de mange tekster på forskellig vis knytter sig til hinanden. Dermed bliver de indledende tematiseringer også krydsende. Teksterne taler sammen i et større tværgående netværk.

I kapitel 4 drives analyserne af toget og dets forhold til en konkret social virkelighed. Værkerne, der analyseres, er empiriske beskrivelser af virkeligheden. Der er med andre ord ikke tale om fiktion. Kapitlet har primært fokus på henholdsvis Annie Ernaux' *Journal du dehors* og *La vie extérieure*, Leïla Sebbars *Métro. Instantanés* samt Jean Rolins *Zones*. Hvor forrige kapitel havde eksilet som tematisering, omhandler dette kapitel *den sociale skams affekt*. Hvor eksilet pegede på en særlig erfaringstilstand, er den sociale skam en art politisk og social udsigelse, der finder vej gennem den nøgterne beskrivelse af togets sociale hverdagslighed.

Kapitel 5 er det kapitel i afhandlingen, der indarbejder det største korpus. Kapitlet er delt i to, hvor den første store del omhandler togvinduet som beskrivelsens øje, når toget suser gennem landskaberne. Jacques Rédas *Les ruines de Paris*, Raymond Boziers *Fenêtres sur le monde*, François Bons *Paysage fer* samt Jean-Christophe Baillys *Le dépaysement* er de centrale værker. Anden del af kapitel 5 omhandler den litterær-matematiske gruppe OuLiPo. Her analyseres primært Jacques Jouets *Poèmes de métro*, Michelle Grangauds *Stations. Anagrammes* samt Jacques Roubauds *tokyo infra-ordinaire*. Med afsæt i den amerikanske sociolog og litterat Kristin Ross' definition af moderniseringen som *evenness* [fladhed]<sup>9</sup> analyseres disse tekster som en særlig indarbejdelse af det flade og udlignede. Teksterne arbejder med et billede af moderniteten som udjævnet og forsøger følgelig at spore de underliggende strukturer og erfaringer, der arbejder og agerer i denne portrætterede *evenness*. Hvad enten det er togvinduet gennemsigtige flade, der bliver en vej ind i omgivelsernes iboende bevægelser og sociale forskelle, eller systemets fladhed hos OuLiPo, der omformer og bearbejder strukturerne mod det uforudsete, analyseres disse tekster som en modernitetskritik, der peger på en underliggende samtidighed. Gennem nye og allerede-fremskrevne subtopoi relateres denne modernitetskritik indirekte til de foregående analyser og påpeger således, hvordan teksterne på tværs af hinanden arbejder sammen.

---

<sup>9</sup> Jeg arbejder i afhandlingen med den engelske term, da den bedst synes at inkorporere både det flade, det udlignede og overfladen.



I kapitel 6 diskuteres, hvordan disse analyser kan fremskrive det samtidige som en særlig tilstand og kontekst, der peger på konflikt og eksklusion via et rhizomatisk tekstligt netværk. Den litterære samtidsstopologi – der er her er ved at finde sin form – diskuteres som en særlig metode, der kan læse samtidslitteraturen. Samtiden positioneres nu som en særlig rhizomatisk netværksdistribution af vore steder, rum og kroppe. Dermed samles også op på såvel det samtidslitterære og det samtidsstopologiske. Positioneringen af rhizomet som en grundmodel for diskussionen afføder i kapitlet en mere organisk stil, hvor de forskellige begreber fremlægges og dynamiseres. Dette er et bevidst valg, som skal sikre diskussionen en levende karakter, hvor – i eksperimentets øjemed – resultatet netop ikke er givet helt på forhånd.

Afhandlingens sidste kapitel (kapitel 7) er en kort konklusion, der forsøger at opsummere ikke kun kapitlernes centrale pointer, men dette eksperiments udfald: hvordan kan en litterær samtidsstopologi tage sig ud; hvordan kan man læse samtidslitteraturen; og hvad er togets funktion i samtidslitteraturen. Det er tre centrale spørgsmål, der nok peger på en ambitiøs dagsorden, men hvis tilknytning til hinanden er nødvendig. Derudover diskuteres afhandlingens forskningsmæssige perspektiver, samt hvilke rejser toget stadig kan tage på ud i en æstetisk og litterær verden. God rejse!

## 2. Den litterære topologis sted – teoretisk og metodisk refleksion

### 2.1 Et privilegeret sted

Toget er et privilegeret sted i fransk samtidslitteratur. Det betyder, at det er hyppigt forekommende i en række bøger, som allerede nævnt i "Introduktionen", og at det har en særlig funktion i litteraturen. Det er et sted, der er forbundet til vores egen empiriske virkelighed. Hvad enten det er toget i den mest generelle forståelse, eller det er et konkret tog, vi ofte bruger (såsom den parisiske metro eller RER-toget i Frankrig), er det et sted, vi allerede kender godt og har et indgående kendskab til på en daglig basis.

Men hvordan bruges toget i samtidslitteraturen, og hvad er dets funktion? Hvorfor er lige præcis toget så privilegeret et sted, og hvordan kan vi afkode dets funktion i litteraturen? For at nærme mig et svar på disse indledende spørgsmål, vil jeg præsentere og diskutere en litterær topologi, der kan agere som en analytisk værktøjskasse. Jeg vil tage udgangspunkt i allerede eksisterende teorier om studiet af topoi med særligt fokus på henholdsvis Ernst Robert Curtius og Carsten Meiner. Men den franske samtidslitteraturs særlige interesse for og beskrivelse af vores empiriske hverdagslige steder synes også at kalde på en inddragelse af visse forestillinger om rum og sted. Det synes, at denne interesse for det hverdagslige (et begreb jeg løbende vender tilbage til) positionerer vore steder som krydspunkter for sociale erfaringer af forskellig grad. Erfaringer, der dog forekommer skjulte under det moderne hverdagslivs tilvænnede åg. Jeg kobler således den litterære topologi med visse rum- og stedsteorier. Mit formål er at etablere en litterær topologi, der kan læse en samtidslitteratur, som præsenterer vore steder som lokale og dynamiske krydspunkter, hvor historien og sociale praksisser moduleres i et kontinuerligt loop mellem teksterne og med virkeligheden. En samtidslitterær topologi kan altså kvalificere en læsning af såvel vores empiriske som litteraturens steder. Litteraturen agerer her som en fremkaldervæske, hvor en stilisering af vores steder kan 'få noget frem'.

Efter en gennemgang af primært nævnte Curtius og Meiners ideer om en litterær topologi, gennemgår jeg altså forskellige rum- og stedsteoretiske bidrag. Mit primære fokus hviler her på Henri Lefebvre, Doreen Massey, Kirsten Simonsen og

Michel Lussault. Togets tilstedeværelse i fransk samtidslitteratur er både fastholdende og fremkaldende. Spørgsmålet er, hvordan man kan modernisere toposbegrebet i forhold til samtidslitteraturen, og hvordan man kan lave en metodisk indgangsvinkel, der kan kvalificere en læsning af en række værker, hvor toget enten kan optræde scenisk, som beskrivelse eller nærmest som en genre i sig selv.

## 2.2 Litterær topologi

Et topos eller flere topoi (eller 'commonplaces', 'lieux communs') har en fod i såvel retorikkens som litteraturens lejr. Traditionelt set tilhører det retorikken, hvor Aristoteles definerede det som en retorisk vending, der kunne etablere et argument baseret på vedtagne sandheder (Meiner, 66). Med andre ord, er et topos et retorisk værktøj, hvis kilde er en social og menneskelig selvforståelse, og hvis formål er overtalelsens kunst. Vedtagne sandheder eller eksistentielle ideer udformes som et retorisk argument eller tankebillede, man må kunne gentage og genkende. Topoi er altså konventionelle og retoriske klichéer. Eksempler kan være 'verden som en scene', 'magten korrumpere', eller 'pennen er mægtigere end sværdet'. De tager form af et fastgroet retorisk billede, men på samme tid er de formet af deres historiske tid. Det betyder, at topoi på den ene side besidder universelle ideer, der indebærer et samfunds (mulige) selvforståelse – et *locus communis*. På den anden side er de historiske, og fremtræder som et reservoir af argumenter, der peger på *det sandsynlige* frem for sandheden.

Den franske litteraturhistoriker og lingvist Paul Zumthor skriver i sin artikel "Topique et tradition":

Les *topi* concernant la notation de phénomènes naturels (paysages, saisons), de sentiments humains (amitié, amour, conscience de la fuite de temps), des âges de la vie, de jugements esthétiques ou moraux (louange, blâme, consolation), d'attitudes caractéristiques d'individus ou de groupes : en somme, toutes les conditions ou circonstances de l'existence (355).

Disse eksistentielle værdier må nødvendigvis afspejle sociale og kulturelle forhold, siden et topos er historisk funderet. Topoi er generelle og konventionelle klichéer på den ene side, men må nødvendigvis være historisk imaginære på den anden side. De

taler om en samtid, men bærer et generelt og eksistentielt udseende. Litteraten Thomas Conley skriver også:

[A topos] serve[s] to organize and make comprehensible arguments and narratives in a wider range of discursive productions [...]. [Topoi are] 'places' where expectations are aroused and fulfilled, where the limits of closure are agreed upon and the social conventions of relevance are observed and as points where certainties can not only be reached but overturned, interrogated, or refuted (580).

Et topos er 'et sted', hvor konventionen således har slået rødder, men hvor dets sociale betingelser også kan udspørges. Der må altså ligge en særlig menneskelig selvforståelse gemt i et topos. Det er en fastsættelse af noget gentaget, hvis eksistentielle værdier dermed risikerer at være dannende for moral og domsfældelse. Men trods vedtagne universelle ideer handler de snarere om kulturelle og ikke eviggyldige sandheder. Måske derfor udspørges topoi også sjældent. Hvad der har formet dem, og hvad der potentielt set kan omforme dem eller afsløre deres iboende sociale og historiske forhold, forbigås: "To the extent that *topoi* have transformed into a system of completing incompletely stated discourse, or a tool of critical hermeneutic, they have been reduced to silence", skriver Conley (ibid.). En topologisk læsning kan potentielt set vise, hvordan et topos således også er en særlig komposition, der skjuler de sociale og historiske værdier, det er funderet i.

I 1948 udgiver den tyske litteraturhistoriker Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.<sup>10</sup> Hvad der er interessant for foreliggende kapitel og afhandling er, hvordan et topos i følge Curtius ikke kun kommer fra retorikken, men også findes i den sene Antikkens eller Middelalderens poesi. Topoi tilhører også litteraturen, der skaber sine egne, som så eventuelt kan finde vej ind i retorikken (Curtius, 82). Litteraturen skaber retoriske steder. Disse steder gentages og bliver litterære klichéer eller topoi. De er privilegerede steder i litteraturen, hvilket betyder, at de fremtræder hyppigt og gerne med samme funktion (eksempelvis: *locus amoenus* – naturen som idealsted; brodermordet; etc.). Konstitutionen af et litterært topos har været grundlag for en del diskussion, der

---

<sup>10</sup> Jeg henviser til den engelske oversættelse *European Literature and the Latin Middle Ages*.

blandt andet går på forholdet (eller forskellen) mellem motiv og topos, topos og figur, motiv og tema osv.<sup>11</sup> Blandt andet fremhæver Oswald Ducrot og Tzvetan Todorov, at et topos er genkomsten af en særlig stabil konfiguration af motiver (284), hvor sidstnævnte karakteriseres som: "de ressemblance (et donc d'opposition) entre des unités souvent très distantes" (281).

For Curtius angår et topos eksistentielle værdier. Disse værdier forholder sig til egentlige eksistenstemaer (Curtius, 82), og et topos besidder dermed tidsløse eller universelle kvaliteter eller udtryk. Men Curtius insisterer også på, at et topos har en historisk position. Deres indhold er måske eksistentielt, men deres udtryk er historisk. Han skriver: "But in all poetical topoi the style of expression is historically determined" (83). Det betyder, at stilen eksempelvis kan være udtryk for en historisk periode. Det betyder endvidere, at dets eksistentielle værdi kan finde nye udtryk. Et topos er derfor både fastgroet og foranderligt.

Et topos hos Curtius er ikke kun udtryk eller indhold; stil eller eksistentiel værdi. Et topos er snarere konstitueret ligeværdigt mellem stil og tema; det historiske og det universelle. Det betyder derfor også, at et topos er en valoriseret konvention bundet til en historisk og social tid. Carsten Meiner skriver om Curtius i sin bog *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*:

On pourrait interpréter l'idée du topos [...] comme une forme intermédiaire entre thèmes existentiels et style de présentation. Un topos peut, selon le cas, être classé à proximité des thèmes intemporels de l'existence ou bien être considéré comme une forme, au sens courant du terme, comme un cliché, une métaphore, bref comme un élément stylistique. Curtius le dit : les topoi sont des schémas de pensée' et des 'schémas d'expression'. Tel ou tel topos peut être situé à plusieurs niveaux dans cet espace topologique (68-69).

Et givent topos forefindes altid på et mellemliggende niveau spændt ud mellem udsigelsen (stil, udtryk) og det udsagte (tema, tanke/idé, værdi) som led i et større topologisk litterært rum. I den forstand er et topos en del af historiens egen kontinuerlige bevægelse. De er måske konstante på den tematiske og konventionelle side, men deres indhold og stil må stå i forhold til bredere sociale og historiske

---

<sup>11</sup> For en redegørelse af elementer af denne diskussion eller en dybere begrebsredegørelse end, hvad der her kan findes plads til, henviser jeg til: Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), Carsten Meiner, *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard* (2008) samt tidsskriftet *Kultur & Klasse*, nr. 23: *Topologi* (2017).

konfigurationer og forståelser. Et topos skal derfor ikke adskilles i henholdsvis dets stilistiske og tematiske side. Stil og tema er forbundne og agerer på hinanden. Et tema udtrykkes forskelligt i forhold til stilen, men stilen er også bundet op af tematiske konventioner malet over bredere penselstrøg. Det er trods alt afgørende for den gentagelse, der etablerer et topos til at starte med. Fokuserer man analytisk på det mellemliggende niveau vil et topos derfor kunne sige noget om såvel de a priori komponenter, der er dannende for et topos, men også de a posteriori muligheder og omformninger (jf. Conley ovenfor), der kan affødes. Et topos må stå som en prisme, hvorigennem noget artikuleres. Dermed verificeres ikke kun konventionen, men også udsigelsens effekt.

Hvis Curtius primært er interesseret i poesien fra den sene Antikken og Middelalderen melder spørgsmålet om en litterær topologi, der har den moderne litteratur som genstandsfelt, sig. Her synes et entydigt svar at være endnu mere uklar, som også litteraten Antoine Compagnon fremhæver det i artiklen "Théorie du lieu commun": "Le lieu commun est un critère de la littérature, peut-être le critère de la littérature [...]. Mais son ambivalence fait qu'on ne sait pas dans quel sens" (25). Det er interessant at bemærke, hvordan Compagnon understreger vigtigheden af topoi som et litterært kriterium. Det insinuerer, at litteraturen har behov for topoi. Litteraturen kan ikke undsige sig hverken deres tilstedeværelse eller genkommende funktion som litterært sted.

Fremfor at redegøre for forskellige moderne litterære topologier, vil jeg fokusere på den danske litterat Carsten Meiners fremlæggelse af en moderne litteraturtopologi, der tager udgangspunkt i primært Curtius' litterære ditto.<sup>12</sup> I sin bog *La carrosse littéraire et l'invention du hasard* undersøger Meiner begrebet topos i

---

<sup>12</sup> En anden samtidig litterær topologi finder vi hos SATOR-gruppen, der er en gruppe bestående af forskellige litteraturhistorikere, der søger topoi i moderne (post-Revolutions) litteratur. Kort sagt er et topos for SATOR noget, der tillader en genkendelig narrativ funktion. Et topos fortæller noget om den tid, hvori det findes. Det er et vidne fra en bestemt tid. SATOR eftersøger topoi på det tekstuelle plan. Michèle Weil, der er medlem af SATOR, skriver blandt andet: "Le topos ne peut pas se résumer en un *mot* [...]; il ne peut se résumer que par une *phrase*, ou un très petit groupe de phrases rassemblant ses divers éléments, justement parce qu'il est narratif, donc il *raconte*" (Weil, 23). For SATOR er et topos typisk en kortere sætning eller frase, der er genkommende samt afgørende for den narrative udvikling – det skal *sige noget*. SATOR opretter i forlængelse af deres eftersøgning et form for arkiv over deres fundne topoi. For en kort diskussion af SATOR henviser jeg til Carsten Meiners *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, ss. 222-225.

moderne litteratur med udgangspunkt i 'hestevognen'. Han analyserer, hvordan hestevognen som et konventionelt litterært sted bruges og gentages over en lang litteraturhistorisk periode. Det er sted, foreslår Meiner, der på den ene side tjener en vigtig scenisk og narrativ funktion, og på den anden side lader noget vigtigt, men uforudset træde ind i handlingen, når brugen af hestevognen divergerer fra dets traditionelle funktion. Det er altså ikke blot et transportmiddel, der kører fra a til b, men på den ene side en afspejling af særlige historiske og sociale strukturer, og på den anden side etableringen af et narrativt brud. Hestevognen benytter konventionen til at iscenesætte konvergensen. Men dens genkomst og funktion i litteraturen er samtidigt dét, der understøtter den *som* et topos. Det må være genkommende i litteraturen, og opstår følgelig selv som en litterær konvention. Det bliver således en prisme, der på samme tid artikulerer sociale og historiske omstændigheder, har en brydende narrativ funktion, og forskyder dets konventionelle status fra et transportmiddel til et genkommende litterært sted.

Meiner ser den moderne litteraturs etablering af et topos som en artikulation af den materielle verden. Han skriver:

La nouvelle littérature qui commence à se faire une place au XVIII<sup>e</sup> siècle cherche désormais à intégrer les lieux concrets et matériels du monde moderne [...] Ainsi la topologie, suspendue selon lui [Curtius] entre, d'une part, des thèmes fondamentaux de l'existence et, d'autre part, des traits stylistique formels qui révèlent la situation historique de l'Esprit, peut alors viser les lieux matériels du monde moderne [...] (70-71).

Hvor det stedslige før var primært retoriske steder, peger den moderne litteratur nu på vore materielle steder. Det mere generelle (eller endda abstrakte) som *locus amoenus*, får nu karakter af noget konkret som en hestevogn. Derfor spiller Meiners litterære topologi også mere direkte på begrebet topos' andre benævnelser – nemlig *commonplaces* eller *lieux communs*. Steder, der er fælles og som derfor også besidder konventioner og er klichéfyldte. Når dette sted adopteres af litteraturen, afmonteres dets primære empiriske funktion, men dets nye funktion er stadig indenfor rammerne af konventionen. Følgelig er et topos *situationsformende*.

Som hos Curtis har et topos hos Meiner et forhold til sin historiske udsigelsesposition og kontekst. Hvor retorikken bevarede plads til overbevisningens magt, indstifter disse moderne litterære topoi tilfældet og afsløringen af samme

sociale og historiske strukturer, der har betinget stedets form og funktion til at starte med. Det overbevisende aspekt ligger dermed i genkomsten. Derfor vil et topos ofte forgrene sig i forskellige subtopoi. En anden måde at sige dette på er, at et topos har brug for noget. Hvordan et topos fungerer, er ofte i tilknytning til en komponent. En komponent kan være alt fra en genkommende handling, et objekt, krop, praksis osv. Det er altså ikke nok, at stedet i sig selv gentages (jeg vender tilbage til subtopoi nedenfor og afhandlingen igennem), men også hvordan.

Denne litterære diskurs afviger fra andre diskurser, om end interdisciplinære strategier typisk optræder. Meiner skriver selv:

Car il s'agit pour la nouvelle topologie littéraire d'emprunter la sensibilité que ces historiens affectent à un certain niveau de réalité matérielle afin d'analyser dans quelle mesure la littérature s'en sert *autrement* que l'histoire culturelle [eller sociologisk, økonomisk mm. – min tilføjelse] générale. En effet, ces études sur la culture matérielle ne discutent pas de l'appropriation littéraire des lieux matériels, mais elles invitent à une investigation du devenir-autre des lieux matériels dans l'univers conventionnel et hasardeux de la littérature (226).

Hvor retorikken har sine lingvistiske steder og Curtius sine litterært-retoriske ditto, har Meiners litterære topologi materielle steder. Her må vi imidlertid ikke tænke et sted som noget, vi blot kan pege på. Selv et ganske koncentreret og lille sted som en hestevogn indebærer dimensioner af såvel sociale, historiske og økonomiske grader. Det er et erfaret sted, der er en del af bredere sociale kompositioner. Eller som Meiner selv fremsætter det:

Un lieu n'est pas simplement une localité géographique ou topographique, mais une réalité inscrite dans un 'monde vécu' historique et humain. Un lieu historique consiste, comme l'a souligné Henri Lefebvre, en un conglomerat de fait matériels, c'est-à-dire un milieu naturel, urbain et architectonique, de faits symboliques, c'est-à-dire des manières de penser, d'agir et d'organiser la communauté sociale, et d'une dimension imaginaire, contenant les formes et modes d'expérience liant l'homme à la réalité corporelle et mentale. L'identification d'un lieu historique prégnant comporte donc la mise au point d'un nombre d'interactions relationnelles entre milieux concrets, formes d'exercice du pouvoir politique, de comportement social et de manière de penser (73).

Retoriske steder er mere homogene. Der er en generel forestilling, der – i al fald som udgangspunkt – ledsager 'stedet'. At 'alle mødre elsker deres børn' er en vending, hvis indhold på den ene side er yderst generel og genkendelig og tilpasser sig



kulturelle vedtagne sandheder. På den anden side er det ikke en sandhed i og for sig selv (ikke alle mødre elsker måske deres børn). Derudover er det et postulat, der understøtter vedtagne kulturelle normer, sande eller ej. Den moderne litteraturs steder er snarere præget af noget heterogent. Man ved ikke, hvad der artikuleres og afsløres gennem litteraturens brug af topoi. Konventionen peger ud på det pågældende steds egne konventioner og relationer, der afsløres, afvises eller omformes, og på litteraturens egen evne til at skabe nye konventionelle steder, hvis funktion a posteriori kan præsentere det uforudsete. Der etableres en litterær konvention, men én, som derfor hviler på den levede erfarings forholden sig til en materiel og dynamisk social verden.

### 2.3 De sociale rums produktion

Et topos i en moderne forståelse er tæt affilieret med den moderne verdens steder. Men verden og vore rum og steder udvikler sig. Altså er det for en litteraturtopologisk læsning af samtidslitteraturen (og dennes egen fokus på vore almene og konventionelle steder) derfor afgørende at fokusere mere indgående på rum og sted, og hvordan disse tager sig ud i dag.

Hvad begreberne *rum* og *sted* angår, har de været genstand for megen analyse og refleksion. Matematikere, geografer, filosoffer, sociologer osv. har alle bidraget til en forståelse af disse to komplekse størrelser.<sup>13</sup>

Rum tager mange former. Man taler om rum i matematisk eller geometrisk forstand; om rummet som i rummet eller verdensrummet; om afgrænsede rum eller abstrakte rum; eller om sociale rum. Ofte har rum en partner i *tid*. Gennem historien er det typisk endt i et hierarkisk forhold, hvor tid oftere har haft forrang. I de seneste år er fokus på rum steget, og således er rum også – groft sagt – blevet mere end "a rough container" (Westphal 2014, ix).

---

<sup>13</sup> I de senere år har man eksempelvis talt om et *spatial turn* indenfor kulturvidenskaberne. Filosoffer, sociologer og geografer som Henri Lefebvre, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Michel Foucault, Michel de Certeau, Paul Virilio, Gaston Bachelard, Doreen Massey, Edward Soja, Marc Augé, Guy Debord og Yi-Fu Tuan, for at nævne nogle, har udgjort den primære teoretiske ryggrad.

Traditionelt set har rum været tænkt næsten udelukkende i geometriske termer. Chris Butler forklarer i sin bog om Henri Lefebvre: *Henri Lefebvre. Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, hvordan rum siden Oplysningstiden har været tænkt som en absolut størrelse. Rum som noget absolut hviler på den cartesianske distinktion mellem henholdsvis *res cogitas* (det tænkende væsen) og *res extensa* (den fysiske verden) (38). Butler skriver videre, at:

[...] space was conceived in geometric terms – as extension, rather than as an element of thought. Accordingly, it could be reduced to a set of 'coordinates, lines and planes', capable of quantitative measurement. This Cartesian account was supplemented and complicated by Kant's understanding of space and time as *a priori* categories that theoretically placed space within the realm of consciousness. These two primary influences have established a dominant philosophy of space that ontologically treats it as an empty vessel existing prior to the matter that fills it. Simultaneously, this ontology is combined with an epistemological reduction of space to an abstract, mental construction – a 'philosophy of space revised and corrected by mathematicians'. Hence an empty and flattened ontology coexists with a form of idealism in which social relations are treated as purely part of the epistemic realm (ibid.).

Insisterer man udelukkende på distinktionen mellem det abstrakte og det fysiske, ignorerer man rummets sociale dimensioner og den menneskelige tilstedeværelse og erfaring som faktorer i produktionen af (sociale) rum.

I forlængelse af den foroven præsenterede litterære topologi handler vores forståelse og oplevelse af rum (og steder) om, hvordan vi også kan afkode og læse dem. At tale om rum er også at fremkalde deres synlighed med blik på deres sociale pejlemærker. Rum er en social virkelighed, og de forekommer konkrete og flydende på samme tid. Hidtil synes det, hvis man følger geokritikeren Bertrand Westphal, at rummene har været underlagt en geometrisk og symbolsk læsning (2007, 9). Vi bør istedet gå konkret og direkte til vore rum. De må åbnes op som noget levet og erfaret på samme tid som noget fysisk og forestillet. Rum skal altså først og fremmest frigøres fra sin abstrakte og geometriske orden. De skal ikke kun tænkes som lukkede og hule. De skal også tænkes og erfares som bevægelse og forandring.

I sin bog *La production de l'espace* fra 1974 undersøger Lefebvre vores moderne rum i en efterkrigstid, der er præget af industrialiseringens og kapitalismens formning af rummene, nye produktionsmåder, en begyndende globalisering og øget vækst. Som også David Harvey fremsætter i sin bog *Consciousness and Urban Experience*, viser

Lefebvre, hvordan kapitalismen "[...] has survived into the twentieth century through the production of space and that it has been an increasingly urbanized space that has been produced" (251). Den sociale produktion af rum italesætter moderniteten som en historisk periode, der kvalificerer en social oplevelse, hvor det moderne projekt altid er åbent og aldrig færdigt (Butler, 109). *Moderniteten og moderniseringens bevægelse er en altid åben og social-historisk produktion og erfaring*. Rum produceres i overensstemmelse med særlige produktionsmåder, som er tilsvarende en særlig epoke. Rum er derfor sociale og således også et produkt af det sociale. Hvor den cartesianske model ville placere produktionen *i* rummene, må vi – følgende Lefebvre – se på produktionen *af* rum. Når det sociale således er historisk formet, er det også rumligt formet. Men på samme tid er det rumlige historisk og socialt konfigureret (Elden, 193). Kapitalismen er en helt central faktor i produktionen af vore sociale rum og dermed hverdagslivet. Lefebvre ser i trit med sin tidligere elev, situationisten Guy Debord, hverdagslivet som koloniseret af kapitalismen:

La vie quotidienne, selon l'expression énergique de Guy Debord, est littéralement 'colonisée'. Elle est menée à l'extrême aliénation, c'est-à-dire à l'insatisfaction profonde au nom des techniques récentes et de la 'société de consommation' (Lefebvre 1961, 17).

Og ligesom hverdagslivet er koloniseret, således er også vore sociale rum koloniseret.

Fordi de – hverdagslivet og vore sociale rum – er koloniseret af ny teknologi og forbrugersamfundets passive diskurs – er vi dermed *fremmedgjorte* over for såvel hverdagslivet som vore rum og steder. Som Lefebvre skriver i første bind af sin *Critique de la vie quotidienne*: "[...] la *Critique de la vie quotidienne* se construisait entièrement autour d'un concept [...], celui de *l'aliénation*" (10). Ved fremmedgørelse forstås (en term, der anvendes afhandlingen igennem), som udgangspunkt, de måder, hvorved menneskets og dets erfaring i en moderne verden er afsondret fra sin rette eksistens på grund af kapitalismens mystificerende kolonisering af hverdagslivet og kønslige, racemæssige og klasse-mæssige ekskluderende mekanismer. Lefebvre trækker på Karl Marx' teser om fremmedgørelse. Men Lefebvre placerer ikke kun fremmedgørelsen i forhold til arbejdsmarkedet og arbejdskraften i et kapitalistisk samfund. For Lefebvre er det "[...] dans la vie

quotidienne, et par la vie quotidienne que s'accomplit l'humain" (171), hvilket samtidigt betyder, at når man undertrykkes af kapitalismens kolonisering af hverdagslivet og vore rum, da falder man "[...] dans le domaine de 'l'aliénation' qui arrache l'homme à lui-même" (ibid.).

Fra et marxistisk perspektiv lå arbejdernes fremmedgørelse ikke kun i produktionsprocessen, men også i deres fritid. Fremmedgørelsen er hverdagslig: "Idet det enkelte menneske var fremmed for andre, sig selv og de handlinger, vedkommende foretog sig, erfarede vedkommende ikke livet, men bevægede sig fra den ene pligt til den anden uden nogensinde at leve" (Bolt, 177). Livets tomhed skjules af myter og repræsentationer. Men kroppen formes jo også af hverdagen. Det er et eksistensgrundlag. Den er et socialt fænomen, men også en konkret erfaringskontekst. Moderniseringen har dermed socialiseret erfaringen. Kroppen kan ikke afvise hverdagslivets strukturer, som fremmedgør kroppen over for sine reelle erfaringer og kropslighed. Fremmedgørelsen er en social struktur, der splitter kroppen fra sin egentlige erfaring. Noget erfares kropsligt og socialt, men fremmedgørelsen betinger, at ens krop ikke kan finde sin gyldighed i et socialt rum. Rummet afholder én fra at genfinde balancen mellem krop og erfaring. Derfor er fremmedgørelsen heller ikke en abstrakt kategori. Fremmedgørelsen er erfaringen af at blive berøvet sin kropslige identitet i relation til omgivelserne og hverdagen. Lefebvre skriver i *Critique de la vie quotidienne I* om muligheden for en af-fremmedgørelse [désalienation]: en relativ frihed fra fremmedgørelsen udsprunget af en bevidsthed om fremmedgørelsen selv (139). Det handler også om at forandre hverdagsligheden som fremmedgørende bevægelse:

Changer la quotidienneté, c'est amener au jour et au langage ces confusions ; c'est faire apparaître, donc éclater, ses *conflits* latents. C'est donc à la fois une théorie et une pratique, une critique et une action (228-229; min fremhævelse).

Litteraturen og kunsten er former, der kan skabe bevidsthed om fremmedgørelsen og rummenes iboende konflikter og potentielt skabe betingelserne for en relativ frigørelse.

Hvor *hverdagslivet* betegner vores daglige eksistens, betegner det *hverdagslige* [le quotidien] indtrædelsen af hverdagslivet ind i moderniteten styret af markedet og

produktionen af sociale rum. Her placerer Lefebvre *hverdagsligheden* [quotidienneté] som en betegnelse for, hvordan hverdagslivet er både homogent og ensartet samt fragmentært. Fremmedgørelsen afholder én fra en forening mellem selvets erfaring og eksistens i et hverdagsliv underlagt kapitalismens kolonisering og de sociale rums produktion.

Vores hverdagsrum udvikler sig. Nye former for rum opstår. Produktionen af rum betyder, ifølge Lefebvre, at man derfor ikke bør tale om rum i ental. Han skriver i *La production de l'espace*:

Il n'y a pas *un* espace social, mais plusieurs espaces sociaux, et même une multiplicité indéfinie dont le terme 'espace social' dénote l'ensemble non-dénombrable. Aucun espace ne disparaît, au cours de la croissance et du développement. *Le mondial n'abolit pas le local*. [...] L'implication des espaces sociaux est une loi. Pris isolément, chacun n'est qu'une abstraction. Abstraction concrètes, ils existent 'réellement' par des réseaux et filières, des gerbes ou faisceaux de relations (103).

Forskellige strømninger krydser hinanden og etablerer et overlap af rum. Når vi forestiller os et rum er det altså allerede penetreret af andre former for rum, for historie og produktion. Et rum er allerede socialt og historisk:

Des flux multiples traversent des espaces. L'espace social commence à apparaître dans son hyper-complexité : unités individuelles et particularités, fixités relatives, mouvements, flux et ondes, les uns se compénétrant, les autres s'affrontant, etc. (106)

For på den ene side at imødegå foroven nævne cartesianske definition af rummet og på den anden side insistere på den levede dimension (der kan italesætte en modstand mod den sociale produktion af rum), fremsætter Lefebvre en triade til at forstå produktionen, interaktionen og definitionen af de sociale rum: *l'espace perçu*, *l'espace conçu* og *l'espace vécu*.

Førstnævnte er det *opfattede rum* [l'espace perçu]. Det er rummenes konkrete sociale produktion og reproduktion såvel som de konkrete markører, der giver et samfund kontinuitet og sammenhæng. Det relaterer sig til kroppen som social praksis: hvordan vi gør bestemte ting, hvordan vore vaner formes osv. Det er rum i deres konkrete fysiske form. Det er rum, som bruges.

Det næste er det *forestillede rum* [l'espace conçu]. Det er et rum af viden, logik, kort og matematik. Det er byplanlæggernes og teknokraternes rum. Her forestilles og gennemtvinges sociale relationer med sine dertilhørende koder og symboler. Man etablerer en forestilling om et dominerende rum, hvor man identificerer det levede/erfarede [vécu] og opfattede [perçu] med det udtænkte [conçu].

Sidstnævnte er det *erfarede eller levede rum* [l'espace vécu]. Her bliver rummene producerede og modificerede over tid gennem brugen af rum. Det er rummene, som vi passerer igennem dem og knytter vores erfaring til dem. Det er rummene, der har undsluppet autoriteten og kapitalismens bureaukratiske herredømme. Det er med andre ord de rum, hvor den levede erfaring og tilegnelsen af rum kan yde modstand og fremprovokere den potentielle forvandling af hverdagslivet til en ikke-fremmedgørende oplevelse. Derfor er det også kunstnernes og forfatternes rum (48-50; Elden, 190; Simonsen, 38).

Imidlertid må man understrege, at en adskillelse af disse tre former for rum primært er analytisk. Det var netop Lefebvres pointe, at for at forstå rummene må man også se på den levede dimension. Det levede rum er altså altid allerede et opfattet og forestillet rum, men graden og modstanden kan variere. Men hvor en strukturalistisk fortolkning af vore rum måske vil fokusere på de generelle strukturer, og en fænomenologisk på de mindste detaljer, må man snarere forstå at rummene på samme tid er levede, fysiske og mentale. Rum er med andre ord en dynamisk og social *samtidighed*. I forlængelse af Lefebvre skriver geografen Doreen Massey i sin bog *for space*:

This is space as the sphere of dynamic simultaneity, constantly disconnected by new arrivals, constantly waiting to be determined (and therefore always undetermined) by the construction of new relations. It is always being made, and always therefore, in a sense unfinished (except that 'finishing' is not on the agenda). [...] 'Everything is connected to everything else' can be a salutary political reminder that whatever we do has wider implications that perhaps we commonly recognise. But it is unhelpful if it leads to a vision of an always already constituted holism. The 'always' is rather that there are always connections *yet to be made*, juxtapositions yet to flower into interaction, or not, potential links which may never be established. Loose ends and ongoing stories. Space, then, can never be that completed simultaneity in which all interconnections have been established, in which everywhere is already (and at that moment unchangingly) linked to everywhere else (107).

Rum kan ikke forudses, og samtidigt har vi en ganske klar fornemmelse for dem. De er altid allerede og er altid i færd med at blive produceret. Vores erfaring må således være knyttet til dette *yet to be*. Vores rum er opdelte og overlappende på samme tid, men på en ganske almindelig og genkendelig vis: "[...] l'espace est parcouru, traversé, strié par les routes, les voies, les chemins, empruntés jusqu'à l'encombrement, sans répit [...]" (25-26), skriver Lussault i sin bog *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* fra 2017. Men denne konstante produktion af overlappende og adskilte rum medfører også, at disse sociale og moderne rum er skrøbelige, fortsætter Lussault:

[...] les espaces humains, du local au global, sont tous et *toujours-déjà* vulnérables [...]. Reconnaître la vulnérabilité, c'est admettre la fragilité intrinsèque de l'espace humain mais aussi chercher les voies de sa plus grande résistance à l'endommagement inéluctable et d'une meilleure capacité d'adaptation ultérieure à un épisode de crise (33-34).

At anerkende og undersøge denne skrøbelighed gemt under den sociale produktionens fremmedgørelse er at fremskrive erfaringens sociale dimensioner og den moderne virkeligheds sårbare kompositioner i globaliseringens kapitalistiske tidsalder.

## 2.4 Når sted finder sted

Ifølge Lefebvre betyder produktionen af sociale rum, at de på samme tid altså er opfattede, forestillede og erfarede. Dertil hører de fremmedgørende mekanismer som er en konsekvens af deres moderne og kapitalistiske konfiguration. Rummene besidder en skrøbelighed, der affødes af produktionen. De sociale rum er en fast del af vores hverdagsliv og er afgørende for, hvordan det hverdagslige struktureres og erfares.

Så hvordan må vi forstå *sted*? Typisk er et sted noget, vi specifikt kan referere til. Det er en lokalitet. Man kan pege på det på et kort; man kan mødes; det er historisk. I sin artikel "Rum, sted, krop og køn – dimensioner af en geografi om social praksis" skriver danske Kirsten Simonsen, at sted først og fremmest skal forstås som en artikulation af den sociale rumligheds dimensioner. Sociale praksisser, erfaringer og symboler lokaliseres. Derfor er, ifølge Simonsen, et sted også et udpræget dynamisk begreb. Det dannes over tid, konsolideres, falder fra hinanden, ændres. De er øjeblikke eller begivenheder og har en dobbelt betydning:

en specifik dimension og en eksistentiel ditto, der sammen artikulerer en vedvarende konstruktion og rekonstruktion (42, 44).

Sted finder sted (Hubbard, et al., 7). Det er en momentan aktualisering af rummets triade. Massey skriver:

If space is [...] a simultaneity of stories-so-far, then places are collections of those stories, articulations within the wider power-geometries of space. Their character will be a product of these intersections within that wider setting, and of what is made of them. And, too, of the non-meetings-up, the disconnections and the relations not established, the exclusions. All this contributes to the specificity of place (130).

Et sted er altså en dynamisk enhed. Det er et krydspunkt for de sociale rumlige processer, for det forudsete og uforudsete. Derfor er et sted nødvendigvis en provisorisk specificitet, der indebærer alt fra erindring, historie, økonomiske og kulturelle strukturer, klasser, køn, race, krop og interaktion. Det er rummet, når det konkret kan peges på, og som det (til tider) konkret opfattes, forestilles og erfares. Det er præget af inklusion og eksklusion. Stedet er dermed rummets praktisering. Ifølge Lefebvre består stedets sociale betingelse således i et dobbelt aspekt. På den ene side er det spredt ud, erobret og til tider ødelagt af store produktionsstrømninger, af historien og økonomien, der skaber en interferens i stedets stabile fremtræden. Således betinger stedet også det lokale. På den anden side er et sted gennemstrømmet af baner, netværk og kanaler, som muliggør en modstand mod den moderne globaliserings bevægelse. Et sted er ikke modstillet de sociale rum, men indlejrede, sammensatte og overlejrede uden de derfor mister deres status af det lokale og uden de nødvendigvis absorberes i regionale, nationale og globale forhold (Lefebvre 2000 [1974], 105-106). Med Lussaults ord må vi forestille os steder som "[...] des 'prises' essentielles de la mondialisation" (2017, 40). Det betyder, skriver han videre, at:

Il devient alors impossible de séparer le lieu de ce qui s'y déroule, s'y vit, s'y trame et qui permet au lieu de ne pas être qu'un simple réceptacle [...]. Le lieu est ainsi imposé [...] comme la plus petite unité spatiale complexe d'une société. Plus petite, parce qu'elle constitue l'espace de base construit pour et par la vie sociale, comme le logis est l'espace de base de vie domestique (42).



Det betyder også, at en afsøgning af et sted vil kunne fremskrive både den levede erfaring, der krydser stedet på en hverdagslig basis. Men også de sociale og fremmedgørende strukturer, der er led i den globaliserede rumlige produktion, kan således fremkaldes. Tilegnelsen og genkomsten af moderne hverdagslige steder i samtidslitteraturen kan pege på rummenes triade og afsløre og yde modstand mod stedets og rummets sociale praksis.

## 2.5 Mellem topos og sted: en metodisk indgangsvinkel

Spørgsmålet er nu, hvordan det er muligt at fremsætte en analytisk litterærtologisk metode, der kan imødekomme samtidslitteraturens interesse for vore steder og rum. En metode, der foreløbigt vil agere som indgangsvinkel til de kommende analyser. Samtidslitteraturens behandling af vore steder og rum fordrer også, at litteraturen selv har en stemme og et rum, og det synes således meningsfuldt efter analyserne at samle op på såvel det teoretiske og metodiske såvel som de resultater analyserne vil frembringe. Det er en gensidig dialog mellem samtidens litteratur og det samtidstopologiske.

I sin bog *Espèces d'espaces* undersøger Perec rummenes art. Hvordan vi forholder os til rum, erfarer dem, lever i dem og konstant skifter mellem forskellige slags (overlappende og brydende) rum, er Perecs udforskningsekspedition. Vi skal lære at læse dem, så det kan blive mere klart, hvordan vi bruger såvel rum som steder. I sin bog starter Perec med den tomme hvide side. Siden er selv et rum. Det er ikke for at fortælle os, at vi lever i et uendeligt abstrakt rum. Vi kan – jf. både den cartesianske distinktion og rummet som forestillet – måske nok forestille os en tid, hvor der ingenting er. Men som Lefebvre også pointerede, så er vi del af rummenes produktion, og det er måske mere interessant at anerkende og undersøge, hvor vi er nu, frem for hvordan vi kom hertil. Perec skriver:

Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune (un ticket de métro, une marge de journal, un paquet de cigarettes, le dos d'une enveloppe, etc.) sur lequel vient s'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie [...] (24).

At begynde med en tom side er hverken at begynde med abstraktion eller oprindelse, men med *inskriftion*. Rummet tager form. Skriften bliver det, der mobiliserer rummet. Når man laver en inskriftion, aktiveres altså de rum og det sted, man er i, litterært. Genkomsten af særlige privilegerede steder i litteraturen er derfor at mobilisere disse steder, skrive dem og aktivere deres rumlige produktion.

Vender vi tilbage til Lussault skriver han: "D'abord, un véritable lieu se caractérise et s'éprouve toujours comme 'un endroit où' ; un espace physique marqué par son intégrité, qui semble exister indépendamment de ce qu'il assemble et contient" (2017, 41), hvorved han peger på stedets lokaliserbare status. Han fortsætter:

On rejoint là ce qu'Aristote dit du *topos* au livre IV de sa *Physique* : 'Comme le vase est un lieu transportable, ainsi le lieu est un vase qu'on ne peut mouvoir. (...) Par suite la limite immobile immédiate de l'enveloppe, tel est le lieu.' Aristote énonce clairement l'importance de la 'liminalité' : un lieu est une entité limitée, circonscrite, qui s'appréhende à partir de cette limitation – et il s'agit d'un aspect primordial. Mais il insiste aussi sur le fait que le *topos* est séparable de ce qu'il contient, au sens où le contenu et le contenant ne changent ni quand ils s'associent ni quand ils se dissocient. Cette conception fonde l'approche classique, qui va culminer dans le cartésianisme : ce dernier fait du lieu un point caractérisé par un ensemble de coordonnées dans l'étendue, aisément repérable et cartographiable. Lui emboitant le pas, les approches dominantes de sciences sociales tendent à tenir le lieu pour un simple réceptacle neutre de la vie sociale, celle-ci se transportant de lieu en lieu sans en être en rien changée par ce déplacement (ibid.).

Det traditionelle retoriske topos sidestilles her med den stedslige og rumlige forståelse, som også Lefebvre opponerede imod. Et topos er den beholder, den retoriske kliché, hvis indhold blot fyldes på og ikke påvirker selve formningen og artikulationen af et topos. Curtius' historiske og stilistiske tilføjelse til et topos er fraværende fra denne ligning. Hvad den samtidslitterære topologi angår, må man insistere på, at når litteraturen tilegner sig de specifikke steder og rum, sker der noget med dem. Det, som skaber et sted, og det stedet indeholder og samler, konfigurerer det og får det til at eksistere som: "un espace humain spécifique qu'on peut distinguer des autres, un espace doté de qualités propres, un je-ne-sais-quoi et un presque-rien qui le qualifie et le rendent reconnaissable entre tous" (Lussault 2017, 41-42). Litteraturen gør stederne læselige, og genkomsten af dem på tværs af en række værker mobiliserer deres specificitet og dynamik. Litteraturen udfolder derfor

også erfaringerne, men den topologiske genkomst betinger endvidere, at stedets egen mangfoldighed italesættes. Men det læselige sted, er måske ikke det sted, vi alle allerede kan genkende. Et sted har jo særlige forventninger og konventioner. Litteraturen indoptager stedets konventionelle form og kvalificerer og omformer dets sociale og rumlige kvaliteter.

Vender vi i den forbindelse tilbage til Meiners litterære topologi, skriver han:

Si ces nouveaux topoï littéraires sont investis de sens, c'est moins en fonction de l'histoire universelle de l'Esprit qu'à partir de leurs rôles dans la vie réelle. Les nouvelles inventions, les nouveaux médias et les nouvelles institutions sont de nouveaux lieux réels dont la matérialité ou la phénoménologie, la valeur ou le prestige, le pouvoir, la fonctionnalité et les connotations engendrent de nouveaux lieux littéraires. Et bien que ces lieux soient nouveaux, ils méritent pourtant l'appellation de topoï précisément parce que topoï signifie 'lieux communs', un fonds commun d'idées et de manières de les traiter à disposition de tous et dont le conventionnalisme, sinon la 'valeur persuasive', est reconnu par le lecteur. L'aspect conventionnel ne provient cependant pas des manières généralement acceptées de trouver et de présenter des arguments et de convaincre mais de ce que ces nouveaux lieux sont facilement reconnaissables parce qu'ils sont omniprésent dans le monde où vivent auteurs et lecteurs. En ce sens, les nouveaux topoï fonctionnent d'une certaine manière comme des pré-supposés admis par le lecteur et nécessaires pour la construction de sens dans l'œuvre en question (71-72).

Meiner understreger, at disse 'steder' ikke er fremmedgørende, men fungerer som sociale og psykologiske bindeled, der stabiliserer vores hverdagsliv. Men som vi har set følgende Lefebvre er disse steds fremkomst ligeså meget præget af kapitalismens og globaliseringens fremmedgørende strukturer. Når samtidslitteraturen optager stederne og giver dem et sprog, synliggøres ikke kun disse bindeled, men skriften og den fremskrevne erfaring yder dermed også modstand mod den ditto synliggjorte fremmedgørelse.

Et samtidstopos er altså afhængig af gentagelsen. Det må optræde i en række værker og indarbejde vore empiriske konventionelle steder på tværs af værkerne. Den topologiske læsning må afsøge stedets dynamik og den rumlige produktion. Man må træde igennem hverdagsstedernes anæstetiske åg og afkode stedernes læselighed. Skriftens rolle er at indskrive en åbning af vore steder, der kan bekræfte og imødekomme rummenes skrøbelighed. Det er tæt på filosofen Jacques Rancières definition af litteraturen, når han i sin bog *La politique de la littérature* skriver,

hvordan litteraturen aktivt kan agere: " [...] non pas dans un langage particulier mais dans une nouvelle manière de lier le dicible et le visible, les mots et les choses" (17). Men denne skrøbelighed, der er en konsekvens af rummenes evige produktion, er ikke en appel til en tabt enhed, til noget originalt eller ægte, men en påpegning af menneskets erfaringer, ønsker og behov.

Et samtidstopos må følgelig være komponeret af flere delelementer. På den ene side står stedet og rummet, som den centrale figuration. Når man eksempelvis – som tilfældet er – undersøger toget som et samtidstopos, må et tog som et konkret sted og et socialt rum nødvendigvis indgå. Der er et fokus på det materielle og konkrete, der svarer til og modsvarer vores verden. Toget bliver dermed også et (mod)svar hertil. Som Harvey skriver:

[...] we have to recognize the material relations between such things, even though they hide the social forces they jointly represent and contain. And for purposes of daily life it is often sufficient and even necessary to stick to such surface appearances as the basis for action (251).

Vores hverdagsliv fremtræder så homogent, at vi tit ikke bemærker de relationer og sociale processer, der skjuler sig. Hverdagslivets konventionelle steder kan ikke siges at være hverken singulære eller entydige. Erfaringerne er mange og forskellige. Derfor er den litterære samtidstopologi også interesseret i at afsøge både de tematiseringer og subtopoi, der ledsager et topos. De kan pege på de forskellige erfaringer og sociale mekanismer, der operer, når vores empiriske konventionelle steder udforskes og bliver nye topoi i samtidslitteraturen. Der spilles igen – som hos Meiner, men i mere udpræget grad – på *commonplaces* og *lieux communs*, hvor sidstnævnte ikke kun refererer til topoi og fælles steder, men også offentlige og ordinære steder. Tematisering defineres nu indledende som den drivkraft, der ledsager artikulationen af stedets og rummenes sociale dimensioner over en række værker: Hvad er det, man overordnet vil have frem, og hvilke implikationer følger med gennem en række tekster. Modsat 'tema' ønskes med 'tematisering' en understregning af en bevægelse eller en udsigelse, der både driver teksten frem og som aktivt træder frem.

Dernæst svarer de tidligere nævnte subtopoi kort til de topologiske konstellationer, der optræder i litteraturen. Et topos er knyttet til noget specifikt. Et konkret topos vil have flere subtopoi (som vi skal se). Et subtopos er det konkrete

topos og en genkommende komponent. Hvis et topos er et potentiale, er et subtopos (topos + komponent) dette potentiales tilsynekomst i teksten. Som det vise sig har toget eksempelvis brug for en komponent som 'barnet' eller 'metrokortet' for at artikulere sin tematisering. Det peger også på stedets dynamik; på dets status som skæringspunkt for rummenes produktion og menneskets mobile interaktioner. Spørgsmålet om det fælles og det individuelle er således vigtigt. Der er flere singulære erfaringer delt i det samme fælles sted. Det er den litterære samtidstopologis opgave at søge disse konventionelle steder i litteraturen og afkode stedet og rummene. Det er en interesse for de problematikker, der altså akkompagnerer et sted.

Når et sted bliver topos bliver det sociale rum et skriftligt rum. Der er brug for en art referent, der peger på dialogen mellem virkelighed og tekst. Men samtidigt omformes stedet i litteraturen og bliver gyldigt i sig selv. Det betyder ikke, at relationen til et udenfor teksten afskæres. Men det betyder, at stedet og rummene kan træde frem og blive læst i og som tekst. På den ene side skal det konventionelle ved et sted altså opretholdes, mens dets – på den anden side – iboende dynamik, skrøbelighed og fremmedgørelse udforskes. Dét, synes det, er en samtidslitterær indgangsvinkel, der i sidste ende taler på litteraturens egne præmisser: hvad siger litteraturen; hvordan finder den sted? I sidste ende er der ikke tale om en stedsteori, men en litterær diskurs, der kvalificerer læsningen af samtidsstedernes genkomst i samtidslitteraturen.

### 3. Eksilets tog – mellem fremmedgørelse og identitet

#### 3.1 Fra ankomst til eksilets hjemsæde

Litteraturhistorisk har særligt metroen været et genkommende topos i frankofon litteratur fra særligt Nordafrika. Metroen er et nærmest mytisk sted og har inspireret og fascineret en række forfattere, hvis karakterers første ankomst til Paris har været mødet med metroen. Den repræsenterer noget særligt parisisk. Man opsøger den eller befinder sig i den netop fordi, den er et transportmiddel. Vi finder metroen som topos i blandt andet *L'Enfant noir* af Guinéen Camara Laye (1953), *Un nègre à Paris* af Bernard Dadié (1959) og i *Kocoumo, l'étudiant noir* af Aké Loba (1960).<sup>14</sup>

Disse bøger omhandler primært ankomsten til Paris. I Nordafrikansk frankofon samtidslitteratur samt den såkaldte *beur*-litteratur, typisk fra forstæderne, spiller ankomsten stadig en vigtig rolle. Men på samme tid har integrationen medført, at store dele af denne frankofone litteratur taler om og ud fra Frankrig og Paris som et hjemsæde, man skal forholde sig til politisk og erfaringsmæssigt. Man er allerede i Paris, som er et hjem. Alligevel er såvel metro som RER-toget et genkommende topos. Der er flere faktorer, der ligger til grund herfor. Én grund er, som Adeline Wrona skriver: "Lieu d'écriture, le métro offre à l'écrivain un répertoire de signes, un système d'intervalle et un principe de succession, sur lequel se calque la trame de son propre texte" (3).

I det foreliggende kapitel vil jeg analysere henholdsvis Alain Mabanckous *Bleu blanc rouge* (1998), Rachid Boudjedras *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), Leïla Sebbar *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) og slutteligt Rachid Djaïdanis *Mon nerf* (2004). Særligt metroen, men også RER-toget, bærer *eksilets* drivkraft med sig som en tematisering, der ledsager artikulationen af en stedslig erfaring af eksil og rumlig produktion. Den fremmede eller eksilerede er i disse romaner ikke nødvendigvis en fremmed i samfundet, men befinder sig snarere ved enten ankomsten til Paris eller via ens tilværelse i enten hovedstad eller forstad i en tilstand af eksil. Fælles for disse litterære eksempler er, at det

---

<sup>14</sup> For mere herom henviser jeg til Koffi Anyinefas artikel "Le Métro parisien. Figure de l'exotisme postcolonial", i *French Forum, Spring 2003, vol. 28, nr. 2*. Anyinefa undersøger i samme artikel metroen i forhold til det eksotiske og postkolonialisme. For mere herom henviser jeg til samme artikel.

konventionelle tog dekonstrueres, og en social bagside træder frem. Rummene og stedet bærer fremmedgørelsen med sig. Disse romanernes karakterer står i eksilets splittede sfære, hvor en søgen efter identitet og det franske samfunds fremmedgørelse af deres kroppe således bliver de krydspunkter, som litteraturen her kan udforske.

### 3.2 Den ankomnes tab – Alain Mabanckous *Bleu blanc rouge*

Den congolesiske forfatter Alain Mabanckous roman *Bleu blanc rouge* fra 1998 er en fiktiv fortælling om en ung mands rejse til Paris. Metroen er et ganske centralt sted for romanens positionering af denne fremmedes erfaring og forløb i den franske hovedstad. *Bleu blanc rouge* er inddelt i tre dele. Den starter med en kort "Ouverture" efterfulgt af "Le pays" og slutteligt "Paris". Metroen bliver tråden, der væver hovedkarakterens oplevelser sammen med fortællingen. Men på samme tid etableres et forhold mellem teksten og eksilet.

Romanen handler om afrikaneren Massala-Massala og hans rejse fra Afrika til Europas Paris. I sin hjemby vender den succesfulde Moki, der bor i Paris, tilbage på besøg. Han går klædt og taler som en ægte franskmand. Ønsket om et bedre liv i Paris får Massala-Massala til at tage med Moki til Paris, så også han kan leve et succesfuldt liv i hovedstaden.

I Paris ændrer Massala-Massala navn til Marcel Bonaventure. Navnet symboliserer det bedre liv i vente – et *bon(ne) aventure*.<sup>15</sup> Som han selv erklærer:

Porter un autre nom.

Oublier le sien pour les besoins de la cause. S'éloigner du monde ordinaire, du monde de tous les jours (126).

Navneforandringen repræsenterer ikke kun en søgen efter det bedre liv, men også et brud med hverdagen og med livet hjemme i Afrika. Massala-Massala eller Marcel Bonaventure bliver via Moki og en bekendt ved navn Préfet imidlertid del af et undergrundsnetværk for immigranter og flygtninge, hvis indkomst kommer fra forfalskning og videresalg af checks m.m. på det sorte marked. Det bliver hurtigt klart for Massala-Massala, at livet i Paris ikke er som håbet. De socialt og

---

<sup>15</sup> Siden 'aventure' på fransk er i hunkøn indsættes det korrekte grammatiske 'ne' i 'bonne' i parentes.

racemæssige ekskluderede kæmper for overlevelse. Vores hovedperson ender med at blive anholdt og sendt tilbage til sit hjemland.

Gennem romanen bliver metroen en tydelig markør for den udvikling og det fald, som Massala-Massala gennemgår. Den er ikke kun en rød tråd for vigtige handlingsmomenter. Den er også en stedslig italesættelse af vore sociale rums fremmedgørende mekanismer.

Den første centrale fremkomst af metroen finder i sted i Afrika. Da Moki vender midlertidigt hjem, medbringer han gaver til børnene. En særlig populær gave er metrokortet:

Et pas n'importe quels objets ! Moki les gratifiait de petites cartes de métro parisien. Ils exultaient. Ils ne comprenaient pourtant pas ces itinéraires emmêlés, ces lignes numérotées et si entrecroisées qu'on aurait dit la carte hydrographique de la Chine. Ils surprenaient le Parisien lui-même. En effet, certain autochtones décrivaient avec un talent inégalable les lignes du métro, station par station, à croire qu'ils avaient séjourné à Paris. D'autres s'attribuaient pour pseudonymes les noms de ces stations. Tel se surnommait Saint-Placide. Tel autre Strasbourg-Saint-Denis. Tel autre encore Colonel Fabien ou Maubert-Mutualité. Ils adjoignaient à ces pseudonymes le 'Monsieur'. *Monsieur Saint-Placide, Monsieur Strasbourg-Saint-Denis, Monsieur Colonel-Fabien, Monsieur Maubert-Mutualité* (62).

Børnene ved ikke, hvordan man skal tolke metrokortet. Et helt almindeligt hverdagsobjekt bliver et mytisk kort i deres øjne. De tilegner sig stationsnavnene, som bliver navne, de identificerer sig med. Deres identifikation er imidlertid fremmedgjort. De kan ikke identificere sig entydigt med disse symboler. Metrokortet er for pariseren et kun alt for velkendt kort. Det bærer vanens og hverdagens kors, men repræsenterer samtidigt også et moderne transportsystem, der kan pege på undertrykkelsen af rummenes og stedets dynamik under kapitalismens homogene diktering. I *Bleu blanc rouge* er metrokortet altså et tegn på social og kulturel forskel. Men tilstedeværelsen af det i romanen peger også på globaliseringens indtog. Det er ikke kun et fantasifuldt objekt i hænderne på børnene. Det peger på en iboende konflikt mellem (post)kolonial arv og en tilstand af (en forskudt) eksil, hvor ens kultur er splittet mellem to, som vi skal se. Wrona skriver i forlængelse heraf: "Lire la carte du métro : telle est la compétence dont dispose la hiérarchie judiciaire, avec celle de disposer des signes de culpabilité et d'autorité" (7).



Metroen dukker op igen i bogens sidste del "Paris". Massala-Massala er nu kommet til den franske hovedstad, og metroen bliver hurtigt en indikator herpå: "Nous habitons là, métro Alésia [...]" (134). Metroen er ikke længere et mytisk fremmed sted, man kun kan fortolke gennem det uforståelige metrokort, men pejlemærket for ens hjem. Metrokortet bliver her og foroven en subtopisk komponent, som dermed peger på forskellen mellem identitet og fremmedgørelse knyttet til overfladen i form af metrokort og stationsnavne. Metroen indikerer det sted, hvor man bor. Forholdet mellem, hvor man bor og metroen, er da heller ikke tilfældig. I sin bog *Je vous emmène au bout de la ligne* skriver den tidligere metrokonduktør på den parisiske metrolinje 2, Rodolphe Macia, at metroen først og fremmest tilhører pariserne og er et helt uomgængeligt sted for pariseren:

À Paris, nul ne peut ignorer le métro ; il est dans la vie de tous et de chacun. [...] Naturellement, les Parisiens sont les principaux usagers du métro. Parce que c'est *leur* métro (27-28).

Pariserne har deres egen linje, deres egen station, deres egen perron (ibid.). Forholdet mellem pariseren og metroen går igen i sociologen Edgar Morins selvbiografi *Mon Paris, ma mémoire*. Ikke kun dedikerer han hele sidste kapitel til metroen, men han pointerer også, at metroen og ens identitet går hånd i hånd. Han genkender sig selv i en særlig metrolinje; han har bestemte minder, der knytter sig til en anden; man er helt klar over ved hvilken linje og station, man bor ved. Man kender sin linje og station, skriver Morin (248-255). Metroen i Paris er således et symbol for den parisiske selvforståelse og en særlig kulturel indgroet del af ens hverdag og erfaringer. For Massala-Massala er metroen imidlertid et sted, hvor folk fra andre lande mødes. Det synliggøres ved, at avis kioskerne ved Château-Rouge stationen reklamerer med "[...] les journaux des principaux pays d'Afrique et arabes" (140), hvorved Paris som et mangfoldigt sted fremhæves. Men Frankrigs tid og status som en kolonimagt understreges også indirekte. Romanen bruger derfor metroen til at italesætte denne splittelse mellem selvforståelse og fremmedgørelse; mellem stedets iboende skrøbelighed, hvor ens ønsker er et socialt spørgsmål og den kulturelle nationale vane.

For at finde rodfæste i Paris og få penge begynder Massala-Massala først med "[...] des tickets de métro usagés qu'ils ramassaient dans les stations. [...] Ils les enfonçaient dans les trous des serrures et s'en allaient" (151). Derefter begynder han at købe metrobilletter, som han betaler med falske checks. I en helt central – men kort – metroszene i romanen står Massala-Massala i kø for at købe billetter med de falske checks. Karakteren, Préfet, overvåger ham på afstand. Massala-Massala bliver mere og mere nervøs, da det ikke kun er afgørende, at han fuldfører sin opgave ordentligt, men også fordi de andre i køen påvirker ham:

Une dame âgée m'envoyait de violents coups de coude dans le dos. Je la fis passer avant moi. Elle me considéra des pieds à la tête et s'appliqua à remplir un chèque d'une main vacillante. [...] J'entendis une voix derrière. Une autre dame d'un âge bien avancé s'impatiait et agitait comme un éventail sa carte de priorité. Je voulus la laisser passer (176-177).

I denne pågældende scene er der en særlig social opførsel og flere *sociale modspillere* i spil. På den ene side står Massala-Massala uforventet og nervøs ude af stand til både at tilpasse sig sociale normer samt anspændt over situationen og opførslen fra folkene omkring ham. I samtidslitteraturen er metroen ikke vanens hjem. Det er en foruroligende verden. På den anden side står de andre i køen. Scenen iscenesætter et genkendeligt scenarie, når nogen i en kø ikke synes at følge den forventede effektivitet. Samtidigt iscenesætter scenen en uro og utilpashed, da man ikke kan undgå fornemmelsen af, at disse reaktioner skyldes Massala-Massalas hudfarve. Køscenen i metroen handler om social opførsel, fordom og interaktion. Hovedkarakterens uro skyldes både de andre i køen og sin usikre tilværelse i Paris. Deres reaktioner skyldes både Massala-Massala og bruddet med den tid og vane som en kø forventes at efterleve. Scenen har dog ingen forløsning. Den fremskriver en kropslig erfaring, der følger uroens usikre grundlag. Massala-Massala bliver først en krop via fornærmelsen og frustrationen fra de andre. Denne krop er ikke en hel krop, men en flygtig krop dannet af de affekter, der opstår i køen. De bliver et indsnit i metroens sociale rum. Han anerkendes af de andre i køen, men blot for så at ekskludere ham. Der er altså en initieringsproces på spil. Det ses eksempelvis i citatet, når han lader de frustrerede bagved komme frem, *som om* han ikke eksisterede. En gestus, der kun kan ske ved at være tilstedeværende til at starte med. Kroppen er således ekskluderet og nærværende på samme tid. Hvordan man er en

krop, og hvordan man agerer i en social normativ kontekst er omdrejningspunktet. Denne kontekst er bærer af symbolske koder og vaner. Her bemærker Koffi Anyinefa: "Le métro est avant tout un langage à décoder, un système symbolique, une 'culture' dans ce sens que c'est un univers social [...] [L]e métro est un lieu étrange et absurde, constituant une véritable épreuve d'initiation" (85).

Den hverdagslige handling 'at stå i kø' bliver en tekstlig manifestation af social og symbolsk eksklusion portrætteret gennem en ambivalent scene. Paradoksalt er enhver initiering i det konkrete sted naturaliseret i fortællingen (Moura citeret i Anyinefa, 88), men gennem en ambivalens, der gør, at læseren kan bevidne rummets sociale initieringsprocesser og den naturlige måde, som kulturelle vaner og normer præsenterer sig på. Køen bliver altså et erfaret sted i metroens sociale rum. Afkastet for Massala-Massala er eksilets tvetydighed. Ønsket om at bebo stedet er knyttet til eksklusionen: "[...] le réel y est present, mais au titre de signifié – inaccessible à celui qui ne peut jouer le jeu de lecture, et qui en mourra" (Wrona, 6). Massala-Massala kan derfor ikke undslippe *tous les jours*. Hans *bon(ne) aventure* er den eksilerede tilstand og ikke eventyrets forløsning. Identificeringen med metroen som et hjem for krop og identitet imødegås af en opløsning af samme. Kroppen genfinder ikke sit forhold til byen, men afvises. Hverdagen (*tous les jours*) er således eksklusionen sted.

Metroens tilstedeværelse som et socialt rum præsenterer derfor et subtopoi, hvor toget er knyttet til eksilets tematisering og den sociale initiering og kamp om rummet. Det er et subtopos komponeret af toget og 'den sociale modspiller' som delkomponent i relation til kroppen. Frygt, frustration og uro er sociale strukturer, der ledsager toget. Når Massala-Massala ender med at blive deporteret, understøttes umuligheden i at undslippe hverdagens fremmedgørelse. Toget som et topos komponeres ikke kun af stedet og tematiseringen, men altså af et subtopoi, hvor disse følelser eller snarere affekter og sociale praksisser ledsager den pågældende erfaring af eksil.

### 3.3 Vildfarelsens ankomst – Rachid Boudjedras *Topographie idéale pour une agression caractérisée*

Afhandlingens tidligste roman udkommer i 1975. Den algeriske forfatter Rachid Boudjedras *Topographie idéale pour une agression caractérisée* er fortællingen om en anonym algerier, der i bogens første linjer ankommer til Paris og befinder sig i

metroen. Hans eneste ejendele er en kuffert og seddel med adressen på den ven, han skal hen til. Romanen er en lang kompliceret odysse, hvor algerieren fortabes mere og mere i metroens systematiske jungle. Da han når destinationens endelige metrostop, slås han ihjel af en gruppe unge, da han træder ud af udgangen. Hverken han eller fortællingen undslipper metroen, der folder sig skriftligt ud som et stedsligt billede på hans oplevelse. Dog er der også tale om et forskudt tidsperspektiv, der fletter sig ind og ud af historien. Man følger en racistisk politimand, som skal opklare mordet. Algerierens nutid smelter sammen med politimandens, der opbygningsmæssigt ikke er adskilt synderligt fra hinanden. Deres tid er samtidig og peger derfor også på, hvordan de sociale rum overlapper på samme tid. Sætningerne og beskrivelserne mimer ikke kun erfaringen, men er heller ikke opdelt i konkrete handlingsforløb, som kan dissociere algerierens fra politimandens. De løber ind og ud af hinanden – dog med en klar hovedvægt på den anonyme rejsende. Ikke kun er hans oplevelser båret af racistiske og fordomsfulde hændelser, men også politimandens betragtninger er båret af racistiske toner. Samfundets ideologiske diskurs farver stedet og kroppen i fremmedgørelsens kulør.

*Topographie idéale pour une agression caractérisée* er skrevet i lange sætninger, der kan løbe over flere sider med komplekse narrative strukturer samt en tredjepersons fortæller, som spejler den følelse af tab og forvirring, den ankomne erfarer i den labyrintiske undergrund. Algerieren kan ikke fransk. Det er et sprog, der fremstår som "[...] ces hieroglyphs à l'envers" (123). Han er konstant forvirret over de forskellige reklamer, der pryder metrogangenes vægge. Når de endelig vækker genklang, er de derfor ofte misforstået. Genkendelse og orientering er umuligt. Det visuelle sprog kan ikke afkodes, ligesom det franske heller ikke kan. Omgivelserne efterlader ham kun mere og mere malplaceret og fortvivlet: "[...] puisqu'il ne pouvait en déchiffrer l'écriture lui apparaissant comme un ensemble de formes inutiles dont le seul but était de l'agacer, d'où donc une méfiance radicale envers elles et envers tout!" (9). Som rum og sted udmunder erfaringen af metroen ikke i nogen sammenhængende oplevelse af hverken rum eller tid.

Kapitlerne i bogen benævnes med forskellige metrolinjer, hvor handlingen foregår (eksempelvis "Ligne 13", "Ligne 1"). Metrolinjerne giver ikke struktur til fortællingen, men er markører for vildfarelsens bevægelse. På den måde minder det om metrokortet hos Mabanckou, der heller ikke var pejlemærke for noget

sammenhængende, samt hvordan metrostationerne i samme roman ikke var den forventede identificering, men snarere et fremmedgørende aspekt mellem krop og sted. Metrokortet og metrolinjerne afspejler i disse eksempler således tabet af orientering og kropslig selvforståelse. Forholdet mellem tog, metrokort og kroppen er et subtopos, der reflekterer over vanens og identitetens iboende fremmedgørelse overfor den fremmede kontra kortet og stationernes forventede virkning. Hvor metrokortet og -stationerne typisk hviler på overfladen, tydeliggøres de derfor som en særlig tredimensionel rumlig organisering. Metrokortet/stationerne bliver en subtopisk komponent knyttet til overfladen, men som langsomt penetreres kropsligt.

Metrosystemet er her en konfiguration så fremmed, at enhver vane, system eller struktur ikke er medierende, men fremmedgørende. Det viser, hvordan – jf. Lefebvre – at hverdagslivet i en moderne verden har fremmedgørelsen skrevet over sig. Den tilvænnede tid og det tilvænnede sted (metroens tid og sted) erstattes af et tab af enhver sammenhæng, hvor alt synes fjernet fra sine ordinære forhold. Den hverdagslige virkelighed bliver grotesk og græsende til et surrealistisk mareridt for den anonyme ankomne. Vejen banes til andet end selve de materielle omgivelser, der klaustrofobisk omklamrer den rejsende:

[...] il perd la notion du temps, flageole sur ses jambes, attrape l'éternité en fixant l'espace devant soi sans arrière-pensée, sans penser à rien même plus à ce piège grotesque et grandiloquent mais surtout gigantesque dans lequel il est tombé bêtement, lui et sa valise, par la faute de ceux-là qui avaient sorti ou plutôt exhibé des portefeuilles énormes desquels ils avaient extrait méticuleusement des photos de gélatine (24).

I forlængelse heraf kan vi igen pointere det subtopos, der er formet af metrokortet og toget. Som vi så hos Mabackou kan metrokortet besidde en æterisk fascinationskraft. Samtidigt er det en nøje systematisk tilrettelæggelse af et kompleks mobilt netværk, der har til formål at hjælpe den rejsende med at finde vej. På den ene side er det en organisering af rummet. På den anden side viser dette subtopos de strukturer og bagsider, som følger med. For denne anonyme algerier ligner metrokortet da også mere "[...] un graphisme beaucoup plus abstrait que le tracé qui jalonne le parcours d'une boule de certains billards électriques [...]" (33). Det er et rum, hvis produktion åbnes sanseligt op, når den moderne kolonisering af vore rum og steder altså ikke længere kan lade vanen bestemme blikket og erfaringen.

Oplevelsen af tab, forvirring og racisme – samt en smule hjælp sjældne gange – efterlader algerieren fremmedgjort i dette moderne spind, hvor hans krop sidder fast i metrodørene, eller han støder ind i de andre medpassagerer. Det er en moderne Theseusmyte. Men ligesom Massala-Massala aldrig finder sit i hjem i Paris og undslipper sit *tous les jours*, således finder den algeriske rejsende – modsat Theseus – heller ikke sin vej ud af sit *tous le jours* i den parisiske labyrint og ender – som nævnt – med at blive dræbt ved udgangen. Friheden er en umulighed.

Boudjedras fortælling finder sted samme dag, hvor en række anti-arabiske mord skete i Frankrig (Culpert, 100). Det træder også direkte frem i romanen, hvor enkelte sider oplister navnene på ofre (Boudjedra, 161). Der er en direkte politisk tilknytning til et udenfor teksten, hvor det politiske bliver et spørgsmål om rettigheder, synlighed og kampen mod racisme. Metroen bliver følgelig brugt som et sted, der dermed artikulerer denne racisme, integration og eksilets umulige tilstand. Metroen anerkendes som et sted, hvor disse spørgsmål ikke kun kan stilles, men hvor erfaringerne og sociale strukturer er så præsent, at metroen derfor anerkendes som særlig privilegeret. Forholdet mellem Algeriet og Frankrig er et centralt omdrejningspunkt. Som Anyiefa yderligere pointerer, konstituerer Boudjedra "[...] une sorte de renversement d'un des plus grands topos de la culture colonial, à savoir la quête et le voyage vers l'inconnu" (93-94). Vores hverdagslige rum er ikke uskyldige, men konfliktfyldte. En konflikt, der handler om at anerkende, hvordan vore steder og sociale rum er fyldt med og producerer ekskluderende sociale praksisser. De kropsliggøres via tekstens måde at forme stedet på i litteraturen og den anonymes bevægelse rundt i metrogangene.

Hos Boudjedra synes stedet nemlig allerede at være åbent i al sin social-rumlige konfiguration. De repræsentative symboler, man finder i metroen, eller de rumlige adskillelser, der skal sondre mellem tingene, peger ikke på noget sammenhængsmønster. Snarere er stedet "[...] une galerie souterraine où plus rien du monde réel ne subsiste et où tout est artificielle [...] et où plus rien n'est ordinaire parce que banalisé à l'extrême" (Boudjedra, 91). Den skriftlige formgivning af erfaringen er altså i langt højere grad afhængig af forholdet mellem skrift og erkendelse. Skriften former løbende erkendelsen, ligesom erkendelsen spejles i skriften. Som nævnt før pointerer både Macia og Morin, hvordan metrostationerne

er markører for en parisisk identitet. For karakteren i denne roman bliver de stationer, der passerer forbi vinduet, også en gentagende kæde, hvor gentagelsen dog ikke stabiliserer hverken identitet eller vane. I stedet opløses enhver sammenhæng. Kontekstualiseringen af stedet og erfaringens kohærens forbliver således umulig. Skriften bliver en synliggørelse af den umulige erfaring og eksilets ditto. Metroen bliver et sted, hvor objekter, butikker, mennesker, symboler og handlinger henfører den rejsende til en tilstand, hvor det perciperede ophobes til en mængde information, der ikke kan adskilles fra hinanden. Der er intet hierarki i det erfarede eller i omgangen med rummene:

Et lui continuait toujours son marathon hallucinant, tournant en rond, butant dans le gens, ne faisant même plus de gestes pour exprimer des excuses, envahi par les lumières fades, les camelots tonitruants, les pickpockets doux, les ivrognes en équilibre précaire, les vendeurs nègres exhibant des statuettes folkloriques et laides, les marchands de bagues et de colliers barbus et effervescent, les jeunes filles en sari faisant l'éloge des parfums et des encens de l'Inde, les trafiquants d'angoisse fugaces et liquoreux, les joueurs de guitare profitant, sans scrupule, de l'écho de voûtes, les aveugles vendant des billets de loterie, les revendeurs de tickets de métro, les jeunes gens quémandant une pièce de monnaie, les farfelus de tout genre annonçant la fin du monde ou la naissance d'une nouvelle secte, etc. (181-182).

I en kapitalistisk globaliseret virkelighed lader Boudjedra stedet agere krydspunkt for den social-rumlige produktion og beskrivelsens ophobning af betragtninger og indtryk. Men det nærmest rastløse og desperate sprog, hvor ord og indtryk vikler sig ind og ud af hinanden, ødelægger den systematiske ro, der kendetegner metroen på overfladen (som på metrokortet). Sproget afspejler den anonymes fremmedgjorte krop og dette fremmede rum. I et andet eksempel bliver gentagelsen af stationen Concorde, set gennem vinduet, en nærmest grotesk gentagelse, som mister sammenhæng og substans. Blikket er ikke tilvænnet, men radikalt åbent:

CONCORDE-CONCORDE-CONCORDE-CONCORDE-CONCORDE-CONCO- d'autant plus terrifiants ces signes qu'ils n'ont aucune signification à ses yeux mais en même temps il se rend compte que ce sont des formes dont l'importance ne lui échappent pas, ne serait-ce que parce qu'elles s'étalent là dans leur mouvance répétitive, s'amenuisent, se réfractent, se grossissent, se multiplient selon un rythme halluciné lui zébrant la tête comme par autant d'éclairs scintillant bleus et blancs [...] (93).

Vores anonyme rejsende ved, der er en mening og sammenhæng at hive ud af alle disse informationer og detaljer. Han ved bare ikke hvilken, eller hvordan han skal gøre det. Sammenhængens sociale koder og vaner kropsliggøres altså ikke. Han bevidner den komposition og konstruktion af mening, hvor intet endnu er sat sammen og i system. Som Massey skrev i forrige kapitel betinger rummenes produktion af sociale steder et *yet to be*. Den ufærdige og konstante meningsproduktion træder udpræget frem i romanen. Men for algerieren har disse sociale produktioner altså kun fremmedgørelsen og eksklusionen som respons på hans tilstedeværelse. Han fanges i en konstant eksileret tilstand. Edward Said skriver blandt andet om eksilet:

[...] exiles are aware of at least two [cultures], and this plurality of simultaneous dimensions, an awareness that [...] is *contrapuntal*. Exile is life lived outside habitual order. It is nomadic, decentered, contrapuntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew (1984, 55).

Problemet for denne anonyme algerier er dermed, at den decentrede og nomadiske tilstedeværelse aldrig synes at opnå bare en midlertidig form for tilvænnning. Han befinder sig konstant på randen af eksilets umulighed – nærværende og søgende, men altid ekskluderet.

Han indlemmes aldrig i hverken kulturen eller stedet. Litteraturen og toget som et samtidstopos lader således den rumlige komposition blive åbnet og udforsket. Skriften og erkendelsen lader langsomt en social-fænomenologisk position tale. Vildreden og fremmedgørelsen relaterer sig derfor også til det subtopos hos Mabanckou, hvor køscenen lod fremmedgørelsens mekanismer overtage den kropslige initiering ind i et givent sted – her metrostationens kø. Hos Boudjedra er det så ikke en kø, men den sociale frygt og 'rummets sociale modspillere', han møder, der kobles til toget.

Den anonyme algerier er ikke allerede en initieret hverdagslig krop. Den franske forfatter og fænomenolog Bruce Bégout skriver i sin bog *La découverte du quotidien* fra 2005: "Le corps lui-même par lequel se produit cette fréquentation quotidienne du monde est un chair investie d'un sens pratique, d'un esprit commune, d'une socialité ordinaire" (114). Det er præcis denne konstitution af hverdagskroppen, som ikke sker i *Topographie idéale pour une agression caractérisée*.



Ligesom Massala-Massala heller ikke initieres i denne "socialité ordinaire", lige så gør heller ikke den anonyme rejsende. For den eksilerede fremmede betyder *tous les jours* – hverdagslivets gentagelse – en nomadisk tilstand, hvor kroppen reflekteres gennem en kulturel fremmedgørelse og hverdagslig racisme. Formningen af erfaringen gennem genkomsten af togets rum og sted står i dette tilfælde som en sanselig erkendelse, der insisterer på de iboende konflikter og paradokser, som også konstruerer vore hverdagslige kroppe og rum. Hvis det hverdagslige, ifølge den franske sociolog Michel de Certeau, er det "[...] *qui nous est donné chaque jour (ou nous vient en partage), ce qui nous presse chaque jour, et même nous opprime, car il y a une oppression du présent*" (1994 [1980b], 11), da viser Boudjedra i sin roman, hvordan denne indtræden i vore moderne sociale rum, således bærer en gentagelse med sig, som er socialt inficeret, hvad angår opfattelsen af og tilvænnningen til vore egne steder og praksisser.

### **3.4 Frigørelsens stemme – Leïla Sebbar *Shérazade***

I 1982 udgiver den fransk-algeriske forfatterinde Leïla Sebbar den første bog i trilogien om den unge kvinde Shérazade – *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Fortællingen udspiller sig i Paris. Den 17-årige unge algerier er stukket af hjemmefra. Hendes forældre og lillesøster er bosat i forstæderne. Shérazade bor nu i en besat bygning, hvor andre unge immigranter fra forstæderne omkring Paris også bor. De er revolutionære, utilpassede, rodløse og kriminelle. De er fremmedgjorte overfor områderne omkring Paris – kaldet *la cité* eller *la banlieue*, hvor det store antal af immigranter peger på en social rumlig produktion, der distancerer disse mennesker fra en følelse af identitet og kultur. Den manglende tradition, en social marginalisering og de voldelige opstande, der til tider finder sted i forstæderne (Ricciardi, 113) er ikke kun eksistensens symbolske ryggrad i disse områder. Det er også de erfaringer og den selvforståelse disse unge tager med sig ind og møder fra pariserne i livet i hovedstaden.

Shérazade vandrer rundt i Paris. Læseren følger hende, når hun tager på kunstmuseer og ser på malerier af algeriske kvinder. Hun møder Julien, der studerer arabisk med en særlig stor passion for Nordafrika, og som samler på orientalsk kunst. Han forelsker sig i Shérazade. Hun er interesseret i Julien og hans viden, og sammen diskuterer de nordafrikansk historie og kunst. Juliens interesse for Algeriet

og kunsten er en nostalgisk søgen, hvorimod Shérazade søger et brud med sin egen fortid, den koloniale fortids magt over hendes identitet og hendes eksilerede selvforståelse. Hvor Julien er nostalgikeren, er Shérazade frigørelsens stemme.

Romanen er inddelt i kapitler, der enten bærer titlen på en person fra romanen (Shérazade, Bastille, Julien, osv.) eller et sted (eksempelvis Châtelet). Bogens første kapitel hedder retmæssigt "Shérazade". Her etableres hurtigt forholdet mellem ens nutid og fortid, mellem ens egen selvforståelse og den forventede kulturelle selvforståelse. Bogen starter med en samtale mellem Shérazade og Julien. Han spørger til hendes navn. Shérazade er næsten identisk med Schéhérazade (på fransk; på dansk Scheherazade), der er en persisk dronning og fortælleren af *Tusind og en Nats Eventyr*. Det er fortællingen om kaliffen Shahryar, hvis kone er ham utro. Han beslutter sig for at gifte sig med en jomfru, som han, når dagen er omme, skærer hovedet af. Da vesiren ikke kan finde flere jomfruer til kaliffen, tilbyder vesirens datter Scheherazade sig. På deres bryllupsnat begynder Scheherazade at fortælle kongen et eventyr, som hun ikke slutter, men lover at fortsætte dagen efter. Nysgerrig efter historien udsætter kaliffen henrettelsen. Hun slutter historien dagen efter for så at begynde på en ny. Efter tusind og en nat har Scheherazade fortalt tusinde historier og har nu ikke flere at fortælle. Kaliffen har forelsket sig i Scheherazade, og han skåner hendes liv, og de lever sammen resten af deres dage. Scheherazade er en vestlig europæisk oversættelse af det oprindelige persiske navn Shahrazad, der betyder 'fri by'.<sup>16</sup> Som en variant af dette navn associerer navnet Shérazade i Sebbars roman ikke kun fortællingens dronning i mellemøstlig litteratur, men hun omfavnes også som en kvindelig frigørelsesfigur. Forholdet mellem frigørelse og kulturel selvforståelse er imidlertid den konflikt, som er omdrejningspunktet i Shérazades handlinger og identitet (jf. navnet). Hun viser ikke selv interesse i sit navns etymologi, trods hun ofte bliver erindret om ligheden. Også det er en frigørelse fra ens identitet og fortid.

Mod slutningen af romanen tilbringer Shérazade en nat på et kunstmuseum, mens hun betragter Matisse's odalisker, som portrætterer algeriske kvinder. Dagen efter beslutter hun for endeligt at igangsætte hendes plan om at tage til Algeriet. Hun køber et postkort med et maleri af Matisse, som hun sender til flere af sine

---

<sup>16</sup> Se eksempelvis <http://www.behindthename.com/name/shahrazad> (besøgt d. 11/10-2016)

venner. Veninderne France og Zouzou er uforstående, når Shérazade bag på deres kort, har skrevet, at det er på grund af kvinden på maleriet, at hun rejser. Maleriet konfronterer hende med hendes fortid og kulturelle traditioner, men er samtidigt et springbræt for frigørelsen. Traditionen og det moderne liv er blevet det samme for hende (115). Umuligheden i at konstruere sin egen identitet som en frigjort algerisk kvinde kalder på frigørelsens flugt. Hun vil forløses fra konflikten mellem den koloniale fortid, der hjemsøger hende over alt i Frankrig (blandt andet repræsenteret ved hendes tørklæde – et *foulard*) og den moderne frigjorte kvinde i et europæisk land (blandt andet repræsenteret ved hendes walkman, der følger hende overalt). Hun konfronterer således, som Danielle Marx-Scouras skriver i artiklen “The Mother Tongue of Leila Sebbar”: “[...] the amnesia of French history (the past) and culture (the present)” (48).

I slutningen af romanen drager Shérazade og vennen Bastille væk fra Paris. Bastille – en revolutionær – kører galt og Shérazade, når kun lige at slippe væk fra bilen, før den eksploderer. Da politiet ankommer, er hun forsvundet, og kun et lille spor af hendes tørklæde (læs: fortid, koloniale identitet) er tilbage og vidner om hendes tilstedeværelse.

I *Shérazade* forløber en række scener i metroen. De bliver en rød tråd på den konstante konflikt, der udspiller sig set gennem eksilets linse. Jeg vil følgende fokusere på nogle af disse scener med et særligt fokus på tre konkrete scener. Toget bliver hos Sebbar et topos, der således artikulerer den konfliktfyldte knude mellem fremmedgørelse og identitet, tradition og frigørelse. Igen er eksilet den tematisering, der fremskynder togets funktion. I det følgende vil ‘den sociale modspiller’ igen agere som en subtopisk komponent. Derudover bliver ‘barnet’ en afgørende komponent i et subtopos, der peger på relationen mellem erindringens egen konfliktfyldte passage, kroppen og frigørelsens mulighed.

Gennem *Shérazade* benyttes metrorummet som et sted, hvor konflikten mellem tradition og modernitet bliver en kamp om rummet. En helt central scene handler om gruppe unge algeriere, marokkanere og andre, der bruger metroen som en plads til at træne kampsport:

Krim suivait régulièrement des cours de sports de combat dans un gymnase où des garçons de son âge, souvent des Arabes, Algériens et Marocains, s'entraînaient comme des fous. Rapides, agiles et agressifs, ils avaient les qualités que recherchaient les professeurs [...]. Mais ils venaient d'eux-mêmes, à deux, trois, en bande et on les voyait se promener à plusieurs en pantalon de survêtement, s'exerçant dans le métro, sur les quais, dans les wagons, lançant bras et jambes contre un adversaire imaginaire, avec des cris techniques qu'ils apprenaient au cours. Les Français de banlieue les regardaient, fatigués, muets, anxieux. Ils craignaient toujours de recevoir sur le coin d'une joue ou de l'oreille, le bout d'une Adidas lancée à toute volée. Mais les garçons étaient si habiles qu'ils frôlaient sans jamais toucher qui que ce fût ; ils provoquaient, sachant bien que les autres, assis autour, attendaient la moindre maladresse pour se mettre à hurler. Ils avaient l'air de ne voir personne mais ils avaient déjà repéré l'œil hargneux, la bouche crispée, la main nerveuse des voyageurs (31-32).

Den foruroligede krop og den sociale modspiller, som vi kan genkende fra Mabankou og Boudjedra, accentueres her tydeligere gennem de unges provokerende opførsel samt en social initierende eksklusion eller fremmedgørelse. Scenen bliver en kamp om rummet, hvor forskellige former for social modstand bliver synlig gennem rummets aktører. Disse former for modstand er sammenfiltret i handlingerne og skal ikke ses som adskilte og decideret modstillede frontlinjer.

I pågældende scene er der et særligt fokus på krop, handling og geografi. Forholdet mellem byen og forstæderne italesættes. Typisk associeres *la banlieue* med: "[...] urban riots, segregation, images of unemployment, violence and immigration [...] [, hvorved] it is often seen as synonymous with negative stereotypes that impact on the lives of the residents" (Carpenter & Horvath, 6). I scenen her er det unge fra forstæderne, der er flyttet ind til Paris. De andre – "Les Français de banlieue" – synes at observere dem med såvel fordom som forventning. De to grupper taler med omvendt fortegn: immigranterne bor i Paris; franskmændene i forstaden. Når Sebbat imidlertid kalder dem 'forstadens franskmænd' understreger dermed hun forstaden som et konfliktfyldt rum, hvor racespørgsmål og integration udgør en grundpille for selvforståelsen.

I scenen er der en kamp om rummet. De unge forsøger at tilegne sig rummet gennem deres provokerende adfærd. De bevæger sig konkret rundt i rummet. Kampsportsøvelserne fylder rummet ud. De er en rumlig aktør, hvis opførsel forsøger at overtage rummet. 'Forstadens franskmænd' tager fordommens og forventningens greb på rummet. De udviser en passiv-aggressiv sensibilitet. De synes nærmest at forsvare rummet. Samtidigt er de urolige, hvilket både er en

reaktion på de unges opførsel samt en påpegning af rummets sociale skrøbelighed. I sin bog *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain* fra 2007 skriver Lussault:

On ne peut donc pas séparer des actes qui seraient spatiaux des autres qui ne le seraient point, puisque tous le sont *toujours-déjà*. [...]

À mon sens, les opérateurs n'agissent pas *sur* l'espace, mais bel et bien *avec* l'espace. Qu'est-ce à dire ? Que l'espace n'est pas une simple étendue matérielle support des pratiques, ce que l'expression 'agir sur' dénote et connote, mais une *ressource sociale* hybride et complexe mobilisée et ainsi transformée dans, par et pour l'action (181).

Han peger på, at rummet er dynamisk og levende. Det opererer med kroppene og påvirkes af kroppen, hvilket også peger på Lefebvres tese om det levede rum. For måske agerer de unge voldeligt og provokerende, men deres sociale kroppe initieres samtidigt af 'franskmændene fra forstadens' affektive tilstedeværelse. Kroppene i den pågældende scene bliver aktører for en rumlig produktion. Der er et fokus på udseende og bevægelse i scenen, som står som rumlige symboler på den iboende forestilling, der allerede er del af rummets iboende forventning: De unge "vil" provokere; de unge *vil* provokere. Forventning og konvention møder bevægelse og brydning, når de unges kampsportsbevægelser splitter stedets stabile fremtræden. Deres tøj er en symbolsk repræsentation, der reflekterer den unges selvforståelse og indordning i grupper og samfundets symbolske kodning af særlige kroppe.

Der kommer aldrig en konfrontation i scenen. Den er snarere et stærkt sanseligt billede på rummets sociale konfiguration, hvor den litterære beskrivelse åbner op for de konventioner og iboende konflikter, der krydser rummet og accentuerer en stedslig erfaring. Metroen bliver et topos for denne konflikt. Kampen om rummet betones yderligere af eksilet som drivkraft. Rummet er således splittet, men erfaringen, der træder frem gennem aktørerne, har ikke nogen forrang. Som også Elizabeth Holt skriver i sin artikel: "*Cartography and Clandestinité in Leïla Sebbar's Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*":

The novel is in dialogue with the ways in which the French nation went about 'the organization of space, the regularization of its flows, and the control of its networks,' particularly in Paris itself, and the ways in which this imperative to spatial control greeted Paris's latest influx with a planned marginalization. Discussing the cheap real estate in the

*banlieue*, Sebbar writes, 'no one would want to live near a Z.U.P. that would house all the immigrants whom the renovation of Paris had chased far into the *banlieue* (389).

Hvor kroppen hos Mabanckou og Boudjedra var urolig og tabt i et system, er disse eksilerede kroppe altså fordret af en social diskurs og en modstand mod samme sociale forventning. Det pågældende subtopos – rum (tog) og kroppen som affektiv symbolsk initiering, eller en akt mellem den eksileredes krop og komponenten 'den sociale modstill'er' – er derfor også et spørgsmål om eksilet som symbolsk modstand mod rummets iboende konflikter.

Den næste centrale scene, jeg vil opholde mig ved i *Shérazade*, finder sted i kapitlet "Mérim". Mérim er navnet på Shérazades lillesøster. Shérazade sidder i metroen, hvor hun lytter til en lille pige, der staver navnet på alle stationerne, de kører forbi. Da de når Seinen, og metroen bevæger sig over jorden, trækker pigen i moderen og råber, at nu kan de se floden. Pigen viser en utvetydig glæde ved at være i byen og køre i metroen, der yderligere ræsonnerer i, at hun har forladt "[...] pour la première fois la H.L.M. de banlieue ou la cité pavillonnaire" (33). Det er en uskyldig perception af byen, der endnu ikke er socialt kodet for den lille piges egen erfaring. Shérazade tager sin walkman af og lytter indgående til barnet. Hun træder ud af sin moderne identitet og ind i en identificering med den lille pige, der både er en påmindelse om hendes egen barndom såvel som den lillesøster, hun har efterladt. Ligesom metroen for et kort øjeblik befrier sig fra de underjordiske snævre vægge, tillader Shérazade også sig selv for et kort øjeblik at træde ud af sin egen krop og ind i en åben verden. For da metroen igen kører tilbage under jorden, tager hun nok engang sine høretelefoner på og træder tilbage i sin lukkede verden.

Med høretelefoner på lytter Shérazade til de mange uafhængige radiokanaler, hun kender alle navnene på. Hun stopper ved kanalen "Carbon 14", som man kan sende beskeder til. Her hører hun pludseligt sit navn sagt højt, og hun knuger høretelefonerne tættere ind til ørene. Radioværten gentager hendes navn i lige forundring og fascination, der insinuerer seksuelle undertoner. Shérazade bliver utålmodig og frustrationen giver hende lyst til at ringe radioværten op og skælde ham ud. Da beskeden endelig bliver læst op, står det klart, at det er hendes lillesøster Mérim, der har sendt den: "Shérazade, c'est moi Mérim. Dis seulement que tu es

vivante" (35). Da toget endeligt stopper, skynder Shérazade sig ud for at finde den nærmeste telefonboks. Hun ringer op til sin familie, men inden opkaldet er gået igennem, har hun allerede lagt på igen.

I scenen er vi vidne til to former for inderlighed. Den lille pige, der uskyldigt fascineres af byen, som minder Shérazade om sig selv og Mériem; samt Shérazades egen inderlighed, da hun ser den lille pige og hører beskeden fra sin lillesøster. Barnet bliver afgørende for den artikulation toget som topos kan fremskrive. 'Barnet' er en passage til erindringen og uskyldigheden, men er også spørgsmålet om, hvordan ens fortid og kultur hænger fast i frigørelsens projekt. *La banlieue* er stedet, man er flygtet fra. Paris er et flygtigt sted, hvor kulturen og familien stadig har sit greb. Alligevel bliver den lille pige fra forstaden erindringen om familien og uskyldigheden. Radiokanalerne, hun lytter til, er politisk knyttet til hendes frigørelse, men præsenteres her som noget, fortiden må filtreres igennem. Fremmedgørelsen overfor hvor man er, frigørelsens projekt, uskyldens inderlighed og erindringens greb i de steder, man krydser, konfronteres derfor i denne scene og agerer som kontrapunkt til forrige scene.

Hvis vi kort vender blikket mod en anden bog af Sebbar: *La fille du métro. Monologue* fra 2014,<sup>17</sup> ser vi samme subtopos. Romanen er en lang monolog fortalt fra en ung pige, der er blevet tilbageholdt af metrovagterne. Hun genfortæller dele af sit liv for at søge forståelse og empati, inden politiet eller forældrene ankommer. Mod slutningen finder man ud af, at store dele af den tragiske historie, hun har fortalt, har været løgn (56) og til slut kommer moderen endelig og henter hende. Hvor *Shérazade* gør scenisk brug af metroen, minder *La fille du métro* mere om Boudjedras roman i og med, metroen agerer som en samlet figur for hele romanens forløb. Men hvor den anonyme rejsende hos Boudjedra italesatte rummet gennem en fortabt bevægelse rundt, er metroen i denne roman mere immobil. At metroen alligevel er det privilegerede sted, Sebbar vælger at lade pigens monolog tale ud fra, peger igen på dets sociale komposition og relative rumlige afgrænsning for erfaringens mange modi. Der er særlige erfaringer knyttet til dette rum.

---

<sup>17</sup> Romanen består desuden af tegninger af Sébastien Pignon

I *La fille du métro* er det igen barnet, der agerer som subtopisk komponent. Stemmen – monologen – *finder sted* og skaber erfaringens krydspunkter. Denne ene stemme skaber og udfordrer (gennem løgneren) identiteten og kontrollen. Metroen og barnet er et subtopos, hvorfra spørgsmålet om en eksileret identitet udforskes. Den unge piges moder og søster er centrale aktører i fortællingen, og Sebbar peger dermed igen på kvinderollen. Her skal den frigøres gennem på den ene side at give entydig stemme til den unge pige og på den anden side gennem løgneren som en performativ stemme. Løgneren undsiger altså en social kontrol. Monologen bliver derfor en modstand mod rummets sociale organisering. Hun træder ind i et rum, der allerede er der, men gennem monologen som en performativ kropsliggørelse, rumliggør hun således sig selv som aktør.

Dette subtopos har i *La fille du métro* også på en vis lighed med det subtopos, vi så hos Sebbar, Mabanckou og Boudjedra, hvor den kropslige synliggørelse i takt med rummets forestillede magt (jf. Lefebvre) er særligt vedkommende. Kroppen italesættes her gennem stemmen som en aktør mod en social diskurs. Hendes monolog peger på dualiteten mellem integration og fremmedgørelsen og taler igen ud fra eksilets arbitrære fundament. På den måde forsøger den unge pige også at frigøre sig – som Shérazade – fra den koloniale vision, der angår algeriske kvinder. Monologen repræsenterer et brud med orientalismens hold: vestens og den (post)koloniale vision samt en given stemme til "métisse"-generationen, der er del af Frankrigs fremtid.

Vender vi tilbage til *Shérazade* får de to subtopoi ('den sociale modspiller' og 'barnet') også en fælles scenisk stemme senere i romanen. Først beskrives, hvordan to af Shérazades venner anholdes af politiet. Rummets sociale kontrol og organisering bliver tydelig gennem den måde, de såvel anholdte som politiet træder frem som aktører i rummet. Men kort tid senere brydes samme organisering, når en ung pige igen bliver en splittelse af rummets organisatoriske form. Vejen til erindringen og inderligheden træder altså igen frem. Som i scenen før bliver den dog mere et springbræt, der endeligt peger på frigørelsens projekt fremfor nostalgis omklamrende greb.

Efter de to venner er blevet anholdt vil Shérazade advare veninderne France og Zouzou. Men i stedet for at forlade stationen befinder hun sig pludseligt på RER-



perronen, hvor hun er fulgt efter en algerisk familie. Hun ser først manden med hans regnjakke, sko og en stor kasse med kager. Dernæst bemærker hun en lille pige og resten af familien. Ingen af dem bemærker dog Shérazade, men er snarere mærket af "[...] [l]e long voyage en métro [...]". Hun er en skygge, der følger efter de sidste levn af den fortid, hun så indgående prøver at bryde med. Familien må haste ind i toget. Den ene lille pige når næsten ikke at komme med RER-toget på vej tilbage til forstæderne, da hun giver slip på søsterens hånd, fordi folkene omkring skubber og maser. Shérazade når lige at gribe hende og sætte hende ned ved siden af moderen i indgangen til RER-toget. Den unge mor smiler til Shérazade gennem vinduet, da dørene lukker og toget kører bort ud til de forstæder, Shérazade selv er stukket af fra (206-210). Familien bliver et billede på den endelige afsked, Shérazade tager med sin egen eksilerede identitet og familie. Her forenes de to søstre, selvom de næsten forsvandt fra hinanden på perronen. Hun forener pigen med sin familie, og RER-toget – forstadens symbolske tog – bliver dermed det rum, hvor den kulturelle afsked og frigørelsens krop finder sin retmæssige stemme.

Hos Sebbar bruges toget således som et topos, som italesætter forholdet mellem fremmedgørelse og identitet, mellem fortidens enten nostalgiske eller inderlige greb og nutidens frigørende bevægelse. Men det er en bevægelse, der konstant er samtidig. Fortiden og nutiden er ikke to adskilte tidslinjer. Gennem to forskellige subtopoi er eksilet den drivkraft, der bruger stedet til at fremskrive denne iboende konflikt. I sin artikel "The Mother Tongue of Leila Sebbar" trækker Marx-Scouras på såvel Sebbars egen samt Saids begreb om eksil. Vi så hos Boudjedra, hvordan eksilet var en fom for nomadisk tilværelse, hvor mindst to kulturer og en mangfoldighed af (rumlige) dimensioner leder til en tilværelse uden for enhver tilvænnet orden. Marx-Scouras skriver:

Sebbar deliberately deforms the Scheherazade myth in order to deconstruct Orientalism and the hold that it has not only on the European perception of the Arab other, but also on the Beurs, who seek to define a new identity – one that necessarily implies re-writing the past and the hold of colonialism on them. In the France of tomorrow envisioned through her fictional representation, Sebbar emphasizes the importance of coming to terms with history and myth, heretofore governed by a Same/Other dialectic based on domination and

oppression, if the new generation is to forge ethical values based on the respect of and mutual enrichment in differences (57).<sup>18</sup>

I bogen *Lettres parisiennes* (samskrevet med Nancy Huston) beskriver Sebbar, hvordan eksilet altid er en grænsetilværelse:

Quand je parle de *division* nécessaire, vitale, je devrais dire *divisions*, ou divisions multiple, multipliée, C'est ma conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particulier, où j'ai su que je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire à la lisière, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent (28).

Ikke kun vandrer Shérazade ofte hvileløst rundt i Paris og sover i enten det besatte hus eller hos Julien. Hun bevæger sig også rundt mellem sit forhold til sin egen tradition, kultur, familie og fortid på den ene side, og frigørelsen på den anden side. Symbolsk nok bliver det i sidste ende Matisses' malerier, der giver det endelige rygstød til at forlade Paris. Men, som vi har set, bliver metroen det sted, der sanseligt udforsker konflikterne i eksilets tilstand. Metroen er da heller ikke et yndet sted for Shérazade. Hun foretrækker at gå:

Shérazade prit le métro. Elle n'aimait pas métro le soir à cause des brigades de surveillance. Lorsqu'elle en apercevait une, elle marchait vite avant de se mettre à courir pour arriver à l'air. Elle préférerait aller à pied. Elle marchait beaucoup dans Paris (185).

Metroen er derfor et topos, hvor eksilets erfaring og splittelse træder frem. Her møder hun konstant fortiden og nutiden. Toget bliver springbrættet til hendes frigørelse som kvinde (med afsæt i den lille pige og identificeringen med hende) og som krop (som aktør i rummet) litterært såvel som stedsligt. Ikke kun italesættes kvindekrøppen; den frigøres. Når Shérazade forlader Paris er det heller ikke i tog, men i bil. Hun har forladt eksilets omklamrende rum.

### 3.5 Eksilets hjem – Rachid Djaïdanis *Mon nerf*

Den franske forfatter Rachid Djaïdanis (søn af en algerisk far og sudanesisk mor) roman *Mon nerf* fra 2004 er fortællingen om den unge beur Mounir. Han bor uden

---

<sup>18</sup> For mere om Sebbars forhold til sit eget liv set fra perspektivet 'eksil', henviser jeg til samme artikel.

for Paris i forstæderne i byen Bois-Fleury – en af de såkaldte *Villes nouvelles*, der blev bygget rundt om Paris efter 2. Verdenskrig.

I bogens begyndelse fortæller Mounir om sin barndom som en del af en troende familie. Bogen igennem udredes flere anekdoter gående fra hans omskæring som barn til hans besøg hos den prostituerede Gigi som ung voksen. Størstedelen af Mounirs fortællinger udfolder sig over en togtur i RER-toget fra hans hjem ind mod Paris til hans psykolog. Fortællingen er imidlertid tvetydig og tydeligt båret af Mounirs egen subjektive fortællestemme. Et sted fortæller han om et biluheld en vinteraften, hvor han, efter at have stjålet sine forældres bil, kører galt og dør. En hændelse, der modstrider fortællerens egentlige historie, når han til slut i romanen står af toget i Paris og ankommer hos psykologen.

Tidligt i *Mon nerf* beskriver Mounir udsigten fra sit værelse. Fra starten står RER-toget centralt for fortællingens fremdrift og Mounirs personlighed. Den er ikke bare et transportmiddel, men en ven, et hjem:

J'ai une vue panoramique sur la gare ferroviaire, qui est construite à environ 500 mètres de mon toit. Le tchou-tchou du petit train me perfore les tympans, certains se plaignent de ses nuisances sonores, de quel droit ? Elle était là bien avant nous. Personnellement, je trouve qu'elle apporte un peu de compagnie à mon ennui. Un départ tous les quarts d'heure (16).

Tonen er både barnlig og ironisk. Hans stemme er tvetydig, og det er svært at bestemme præcis, hvilken position han indtager – den barnlige usikre eller den provokerende sarkastiske. RER-toget er på samme tid en barnlig og tryk fascinationskraft og en understregning af positionen i forstædernes arbitrære sociale rum. RER-toget er en ven, der bliver et billede på begge sider, men også en påmindelse om forstædernes, de unge beurs og RER-togets generelle betydning i en fransk kontekst. Mounirs hjem er også utryghedens og voldens hjem for mange parisere. Den bliver en personlig konfliktfyldt spejling af Mounir selv og hans hjem: "Ma gare est sans prestige, elle n'est pas un lieu de rencontres, à peine un lieu de passage, les usagers en cette période se font rares" (ibid.). Der er næsten tale om en tilbagetopologisering af toget, når det nærmest nærmer sig sin 'normale' funktion: transport fra a til b. Hidtil har det været positioneret som et sted, hvor sociale erfaringer og strukturer krydser hinanden. For Mounir har toget en særlig funktion –

det er et trygt rum, der giver ham selskab og transporterer ham ind til Paris: "Je pourrais être sa mascotte tant je foule ses quais en toute saison de l'année, j'y salue les conducteurs d'engin à leur arrivée, autant qu'à leur départ" (ibid.). Men Mounirs stemme er delt mellem uskyldens glæde og sarkasmens bidende sociale stemme, der udmærket er klar over, den position og det sted, hvorfra der tales. Hvis hans hjem er RER-toget, er han også klar over, hvad dette hjem symboliserer i en bred fransk selvforståelse. Mounir identificerer sig hermed. Han påtager sig altså den sociale diskurs; den er en del ham.

For Mounir italesættes RER-toget gennem et sprog, der er præget af en umiddelbar glæde. Han identificerer sig med RER'en på mere end et personligt plan. Det bliver en kulturel og kropslig tilpasning. Det er ikke bare et tog eller noget mekanisk, men noget levende:

Lorsque je suis trop près de la voie il est fréquent qu'ils me klaxonnent pour que je revienne sur mes pas. Ils craignent que je ne me fasse happer et recracher en hachis Parmentier. Il zozote, il grince, il s'éloigne, le R, le Reu-Reu, le RER... C'est un reptile à l'éclat tricolore qui au quotidien frôle ma résidence pavillonnaire.

Il propage un chant métallique régulier comme la louange d'une mère pour son fils. Il a de l'électricité dans le regard, filant droit avec ses proies calées dans ses étrailles. Il a été domestiqué par un aiguillage affûté le guidant de gare en gare (16-17).

Hvis man følger denne barnlige glæde, kan man se, hvordan den finder vej ind i sproget. Bevægelsen fra 'R' over 'Reu-Reu' til 'RER' mimer ikke kun barndommens glæde ved lyde og rim (jf. 'tchou-tchou ovenfor). Det er også en rytmisk bevægelse, der skriver togets lyd og bevægelse, "un chant métallique". En næsten futuristisk begejstring over teknologien sniger sig ind i erfaringen og sproget. Toget bliver et reptil med øjne af elektricitet; en mytisk slange, der fascinerer Mounir. Det er ikke de moderne forfatteres dystopiske frygt. Det er snarere et stærkt billede, der ikke kun vækker barndommens fascination. For billedet er på samme tid et aggressivt slangehug ind i vore naive og farvede forestillinger om vore konventionelle steder og tilhørende fordomme.

Identifikationen og den tvetydige fortælleposition, der flyder ind i RER-toget genspejles også i Mounirs navn og romanens titel. Mounir ligger udtalemæssigt tæt op af 'mon R' (kort for RER), der tilsvarende ligger tæt op af 'mon nerf' (bogens titel) og omvendt. 'Nerf' betyder både nervesystem og drivkraft eller energi. Forholdet

mellem navn (Mounir), titlen (*Mon nerf*) og toget (le R, RER) knytter således erfaringen og stedet sammen. Forholdet mellem identitet, erfaring, sted og sprog er altså heller ikke blot en spejling af et naivt eller uskyldigt forhold til stedet (forstaden, RER-toget). Det er ligeså meget et dynamisk og stærkt indsnit ind i disses indbyrdes forhold, som afspejler en social og kulturel selvforståelse kontra en samfundsdiskurs.

Forstæderne rundt om Paris har historisk set været et politisk og socialt betændt område. Den oprindelige betydning af *la banlieue* lyder ifølge den franske kulturhistoriker Éric Hazan:

'Banlieue', dissont les dictionnaires, est un terme d'origine féodale désignant l'espace autour d'une ville, large d'environ une lieue, où l'autorité urbaine pouvait faire proclamer les bans – c'est-à-dire une zone soumise à la loi de la ville, d'où 'bannir', être en 'rupture' de ban', etc. (7).<sup>19</sup>

Det er en betydning, der stadig synes at holde fast i forstæderne. Forstæderne og *boulevard périphérique* er et visuelt, geografisk og socialt billede på alt det, som ikke er Paris. RER-toget er et socialt rum, der binder forstad og hovedstad sammen uden at reducere sin rumlighed til nogen af stederne. Det er snarere en påmindelse om den tætte relation, den egentlige interaktion og en vedholdende symbolsk betydning mellem hovedstad og forstad. Derfor har RER-toget også en anden repræsentativ klang end metroen, hvis symbolske status er en særlig identitet og kulturel selvforståelse, som vi har set.

Forestillingen om *la banlieue* har i løbet af det 20. århundrede vokset sig større. Britiske Anna-Louise Milne forklarer i sin artikel "The Singular Banlieue:

The notion of *la banlieue* really started to figure as a topos in French journalism from the 1920s on, when the postwar housing shortage prompted the wildfire development of unregulated property deals in the largely still rural areas around the city, generating the social and economic conditions that would lead to the durable installation of a red belt of Communist political representation around Paris. From the off, the term was associated with problems of

---

<sup>19</sup> For mere om *la banlieue* se blandt andet: François Maspero: *Les passagers du Roissy-Express* (1990), Bernard Machand: *Paris, histoire d'une ville. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle* (1994), Anna-Louise Milne: "The singular Banlieue", i *L'Esprit Créateur* 50 3 (2010), Juliet Carpenter og Christina Horvath (red.): *Voices and Images from the Banlieue/Voix et images de la banlieue* (2014) og Alain Rustenholz: *De la banlieue rouge au Grand Paris* (2015).

security, skirmishes between the sparse police forces and the uncountable, shifty local elements, always more numerous and less discernable in their shady similarity than expected (54).

Forestillingen om den eksilerende Anden udenfor (eller, som vi har set, indenfor) hovedstadens grænse ligger også allerede i Mounirs egen selvforståelse: "J'y suis à moi seul une minorité qui à travers sa pigmentation représente une certaine majorité silencieuse, sans cutter ni autre ustensile" (18). Selvforståelsen konfronteres af et kulturelt og socialt stereotypisk billede. Men i denne relation herimellem opstår også muligheden for at udfordre stereotypen og fordre ens egen erfaring og krop. Som Milne fortsætter:

The idea of *la banlieue* as the colonised other of the capital city does have a certain, perhaps deceptive, self-evidence. [...] One of the key challenges for 'thinking' today in France, or 'à partir de la France,' is surely to experiment with new articulations of this terrain that do not just continue to map the patterns of alienation as undifferentiated, pathological constants – 'de l'autre côté du périphérique' (59).

I *Shérazade* så vi eksempelvis, hvordan de unge fra forstæderne rykkede ind i Paris, som rodløse kroppe, der kæmpede om rummet og søgte en omformning af dets allerede iboende sociale konfigurationer. Hos Djaïdani bliver RER-toget det rum, der helt konkret (og empirisk) kontinuerligt krydser grænsen mellem forstad og hovedstad. Det er allerede et forestillet rum, men også et levet rum (Lefebvre). Det bærer derfor kimen for en social transformation. Som topos kan det afkodes som en kile, der arbejder sig ind og modvirker en repræsentativ og stereotyp forestilling, hvad angår såvel krop som sted.

Mounir tager hjemmefra og begiver sig mod togstationen for at tage RER'en ind til Paris og sin psykolog: "À mon rythme, je me dirige vers ma gare" (41). Han er i godt humør, kigger på blomsterne, nynner og synger. Hans hives ud af sit eget mentale rum, da en grøn pludselig fanger hans opmærksomhed. Mounir står nu ansigt til ansigt med to kampklædte vagter og deres hunde. De henvender sig til ham i en aggressiv tone, og Mounir svarer på en måde, hvor tonen igen synes at være ligeså høfligt og reserveret som provokerende og sarkastisk:

Vous cherchez quelqu'un dans ce secteur ? Oui ou non... sinon vous n'avez rien à faire ici.  
Moi, du tac au tac :  
Je crois que Tyson [navnet på en af hundene] et son pote ont soif, ils ont leurs langues qui rayent le parterre, vous savez quand j'étais petit j'avais un nounours chiot qui...  
Eux, me coupant d'un ton incisif :  
On s'en branle de tes histoires de chiotte, tu fous le camp d'ici et vite... Sinon on lance un appel à la police.  
Moi joyeux, à mes nouveaux amis :  
Oui je fous le camp d'ici, car je vais à la gare. Le tchou-tchou m'attend [...].  
J'aurais dû leur laisser ma photo et un échantillon de mon urine, pour qu'enfin ils cessent de me faire perdre mon temps chaque fois qu'ils me croisent (43-44).

Mounirs svar fremstår (også set i forhold til romanen generelt og Mounirs tone gennem romanen) som tvetydig. Det naive og barnlige 'tchou-tchou' er også et sarkastisk og provokerende gensvar til de to vagter. Irritationen i slutningen af eksemplet understreger, hvordan Mounir som erfarende krop er del af et socialt repræsentativt rum. Det er ikke første gang, han møder disse vagter. Hvor den naive tone peger på den kropslige identificering med RER'en som et eksileret hjem (altid mellem forstad og hovedstad), hvor han kan genfinde en vis ro, da peger samme provokerende tone på rummets og de rumlige modspilleres (her vagternes) symbolske magt samt på den potentielle modstand mod det forestillede rums fremmedgørende strukturer.

Efter sit møde med vagterne går Mounir videre mod stationen. Han beskriver den, mens han nærmer sig den:

Pas à pas, ma gare se dévoile, elle n'est pas plus impressionnante que la petite maison dans la prairie. Elle est bâtie en brique rouge, ses boiseries sont en PVC, ses vitres sont fumées, son toit est en ardoise et l'horloge pin'sée [sic] sur sa façade m'indique qu'il faut presser le pas (45).

Da han træder ind på den lettere forfaldne station, træder han ind i et kulturelt og socialt rum, han allerede kender. De hjemløse, som han vanligt ser, er der stadig. Han giver normalt penge, men denne dag er lommerne tomme. Han beskriver derefter, hvordan han, hurtigere end fodboldspilleren Zinedine Zidane kan dribble, tager sit zonekort ud. Zidane, der var én af verdens bedste fodboldspillere omkring årtusindeskiftet, var også et forbillede for mange unge i Frankrig. Zidane er født i

Marseilles, men har kabylske rødder. Kabyler er en berbisk folkestamme, der primært er bosiddende i Algeriet, og Djaïdani indskrifter dermed også en kulturel referenceramme, hvor både forbilledet Zidane og ens rødder, kultur og selvforståelse indskrives i en hverdagslig kontekst.

Mounir hører en stemme råbe efter ham, og en ung fyr kommer løbende imod ham: "Il porte une casquette de marque, un survêt de marque, des baskets de marque. En somme, il ne se démarquait guère du stéréotype du jeune de banlieue" (49). Fokus er på tøjet. Der er en lighed mellem denne beskrivelse og scenen fra *Shérazade*, hvor de unge fyre bruger toget som rum for deres kampsportstræning. Også den scene fokuserer på tøjet, der indikerer et socialt fællesskab og en symbolsk fremtræden vædet i generaliseringens skær. Mounirs reaktion er enten – som 'forstadens franskmænd' hos Sebbar – præget af fordommenes forventning. Eller også peger den på et kendskab og en forventning unge imellem. Han tænker, at fyren vil bede om hjælp til at snyde sig adgang til perronen. Det kan både pege på, at Mounir på den ene side forventer det, fordi han til tider plejer at gøre samme. Eller at han på den anden side lader forstædernes sociale fordomme få talerør. Scenen viser altså igen den tvetydige position, som – jf. tilfældet med vagterne – ikke får den forventede forløsning. Den unge fyr genkender Mounir, som arbejder som frisør, og han vil gerne have sit hår klippet. Efter samtalen går Mounir videre mod perronen:

Pas d'escalator, pas de tapis roulant, pas d'ascenseur pour me déposer sur le quai. Je gravis donc les marches, une à une, puis deux à deux. Évitant de bimbadaboumer. En cinq-cinq, je parviens au sommet. Mon R est déjà stationné sur sa rampe de lancement. Le Reu-Reu est long de sept wagonnets, ses vitres teintées ont été rayées par des mains sauvages et vandales (52).

Bygningens tilstand beskrives i talesprog. Mounir er til stede i beskrivelsen; det er hans erfaring af stedet. Da han træder ind i togvognen, bemærkes, hvor varm den er:

La température est tellement énervée que même le thermomètre transpire. Les doigts de pied en éventail à l'intérieur d'un Reu-Reu à l'arrêt, je suis tellement en nage que je pourrais me rendre chez mon spy à la brasse.

[...]

Pas d'air conditionné à l'intérieur de mon ®, tout juste le souffle tiède de sa mauvaise haleine (54).



Fra den tidligere beskrivelse af togstationen fra Mounirs værelse over denne række af fortløbende sekvenser iscenesættes togrummet som en social konstruktion, hvor det opfattede, forestillede og erfarede (Lefebvre) italesættes. Men den litterære beskrivelse og stil fordrer også en vis følelse af uro, der kan lokaliseres på læseniveauet. Man er i tvivl om, hvor erfaringen og sproget skal placeres, fordi den naive og provokerende tone bliver hver side af samme mønt. Det skyldes også, at der aldrig opstår en egentlig konfrontation eller forløsning i nogle af scenerne: vagterne tilbageholder ham ikke; tiggerne er venlige og snakker med ham; den unge fyr vil gerne klippes af Mounir og ikke snyde sig adgang. Enhver fordomsfuld forventning indikeres, men forløses ikke. Forstadens konventionelle status bekræftes på læsningens og beskrivelsens niveau, men åbnes op og afslører de iboende sociale strukturer gennem forløsningens fravær. Mounir og RER'toget (gennem identifikationen) bliver en rumlig aktør. Det er det samme subtopos, der gør sig gældende, hvor kroppen bliver en markør for en social initiering i takt med togets tilstedeværelse. Kroppen bliver således en modspiller, en legemliggørelse af en samtidig konflikt, som er til stede i en social-rumlig konfiguration, hvor andre kroppe mødes: 'den sociale modspiller' og de sociale omgivelser, som både markerer rummets iboende eksklusion og modstanden mod eksklusionen. Dette subtopos nuanceres yderligere gennem *Mon nerf*, når stedets sociale konvention bekræftes og sanses gennem fordommens sensibilitet lokaliseret på skriftens niveau. Her bliver siden det sociale rum, hvor fordommen kan ånde og bekæmpes på samme tid. Det betyder også, at et givent subtopos må læses gennem den genkomst, der accentuerer dets betydningskæde. Et topos står altså ikke alene, men påvirkes og nuanceres af dets genkomst.

Djaïdani bruger også selve sproget som et værktøj til at fordreje den sociale repræsentation. Som vi har set ovenfor, er skriften også en rumlig komposition. Et sted kan gengives på sidens eget rum, men samtidigt kan det pege tilbage på et udenfor teksten i sin relation til virkeligheden. Skriftens rum tillader imidlertid en anden rumlig konfiguration at træde frem, der også kan yde modstand.

Som nævnt ovenfor mimer sproget eksempelvis RER-togets rum, bevægelse og rytme. Samme gør sig gældende, når der står: "Le moteur de Reu-Reu ronronne et les minutes peu à peu sont grangrenées" (55). 'Reu-Reu ronronne' minder om den

lyd, et barn laver, når man efterligner lyden af en bil, der starter, og indikerer derfor yderligere den delvise naive tone. 'Reu-Reu' rimer på 'peu à peu' og eksemplet får en musisk bevægelse. Ikke kun er Djaïdani selv musiker, men forstæderne omkring Paris er kendt for deres hip-hopscene. Unge immigranter bruger hip-hop som et socialt udtryk, hvor det franske sprog gennemgår omformninger. Det bliver et modsvar til det franske borgerlige sprog. Sproget splittes indefra i tydelige politiske ladninger. Ovenfor så vi også, hvordan talesproget er afgørende for stilen hos Djaïdani. Det er en modstand mod den skrevne bourgeois-litteratur og en eftersøgning af nye måder at kommunikere på.

Små officielle tegn som '®' (i citatet ovenfor), der normalt henviser til et registreret varemærke, bliver et symbol på RER-toget. Det er indkapslet, sikkert og trygt, hvilket modsvarer den generelle holdning til RER-toget. Mounir (og Djaïdani) tager det usikre og fordomsfulde til sig og gør det til et modsvar mod samfundets forventninger.

Skriftens rumlige modstand fortsættes også i brugen af *verlan*-slang. *Verlan* er en form for slang, der blev udviklet i forstæderne i det tidlige 20. århundrede. Det er *banlieue*'ens sprog kontra Paris' borgerskabssprog. I 1980'erne blev det særligt populært. Et simpelt eksempel er, når Mounir kalder sin psykolog for 'spy' (normalt 'psy'). *Verlan* kræver ombytningen af et ords bogstaver eller stavelser. Det er først og fremmest et talt slang. Overført til skrift bliver det en modstand i og mod det rum, der konfigureres på siden. Som skrift bliver den en litterær mekanisme, der ikke kun viser sprogets komplekse kommunikationsrum, men også en social kritik, der – som Mounir og sit tog – udfordrer læserens forventninger (Brynes, 1-2). Det er en modstand, som ikke er hørbar eller mærkbar for den uindviede, men som manifesterer sig skriftligt og rumligt. Sproget og skriften bliver derfor en rumlig nerve (*Mon nerf*), der ryster både konventionens sted (toget) og fordommen. Forstadslitteraturen og sproget taler for en erfaring og en krop, som Paris ikke taler for, og man søger således nye måder at kommunikere på. Det er en litterær modstand.

RER-toget er altså ikke kun et hjem for Mounir, der altid befinder sig mellem fordommens fremmedgørelse og en søgen efter frihed fra omgivelsernes forudfattede meninger. Den er også et hjem for eksilet. Det er et sted, der helt konkret bevæger sig mellem forstaden og hovedstaden, og derfor også mellem en for

Mounir egen selvforståelse og kulturelle spejling såvel som omgivelsernes forventning og symbolske repræsentation. Gennem RER-toget viser eksilet sig derfor også som en tilværelse, hvor den sociale proces ikke kun er formet af kulturelle rødder (Algeriet) og nutiden (Frankrig). Det er også en rumlig og kropslig proces. Eksilet er altså også en social konfiguration. Erfaringen og kroppen er splittet mellem forstæderne og hovedstaden, og RER-toget er dets mobile hjem.

### 3.6 Eksilets tematisering

I sit korte programmatisk essay "Approches de quoi ?" fra 1973 skriver Perec et sted i en sarkastisk tone:

Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a des voyageurs morts, plus les trains existent [...]. Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal : cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques... [...] Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? (1989, 9-11).

Vi bemærker ikke de rum og steder, vi færdes i på en hverdagslig basis. Vore steder er konventionelt opbundne; de er allerede klichéer og har allerede en særlig vane og forestilling indlejret. Men de er også levede steder og rum. Hvordan kan vi tilnærme os de hverdagslige erfaringer og de dramaer, der også gemmer sig? Det burde ikke først være, når et tog kører af skinnerne, at vi bemærker dets eksistens og det sociale rum, toget faktisk er.

De fire centrale romaner, der er præsenteret i dette kapitel: *Bleu blanc rouge*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *Shérazade* samt *Mon nerf* bruger alle fire toget til at præsentere nogle hverdagslige sekvenser. Forskellen er bare, at disse hverdagslige handlinger ikke er set fra et tilvænnet perspektiv indsvøbt i stedets betryggende omgivelser. Det er eksklusionen og eksilet, der taler. Togets genkomst fordeler sig i to centrale subtopoi. På den ene side, kompositionen: toget og 'sociale modspillere', der italesætter eksilets tematisering og det sociale rum som et initieringsrum (hos Mabanckou, Boudjedra, Sebbar og Djaïdani). På den anden side et subtopos, hvor spejlingen af erindring og identitet reflekterer eksilet gennem et møde med en figur i form af 'barnet' (Sebbar). 'Barnet' en figurativ passage mellem

fortid og nutid. Men det er også to subtopoi, der begge er baseret på relationen mellem sted/rum (tog) og krop. Derudover så vi et tredje subtopos hos Mabanckou og Boudejdra, hvor forholdet mellem metrosystemet (i form af metrokortet og metrostationernes navne) møder erfaringen og togets sociale rum. Selvom kroppen spiller en vigtig rolle i den sociale initiering, befinder dette tredje subtopos sig i relationen sted/rum (tog) og overflade (kort, stationsnavne). Fælles for disse subtopoi er (indtil videre), at de er drevet af eksilets tematisering og relaterer sig til spørgsmål om race og den eksileredes erfaringer, samt spørgsmålet om køn i Sebbars tilfælde.

I "Reflections on Exile" skriver Said, at "Exiles cross borders, break barriers of thought and experience" (177). Både den anonyme algerier hos Boudjedra samt Massala-Massala hos Mabanckou krydser landegrænserne for at nå til Paris. Paris og metroen er fantasiens *locus amoenus*, som man hjemme drømmer om repræsenteret ved metrokortet og ønsket om at forlade sit *tous les jours*. I virkeligheden bliver det i disse to romaner afvisningens og fremmedgørelsens sted. Saims krydsede grænser og nedbrudte barrierer er umulige at nå for disse to karakterer. Metroen repræsenterer det sted, hvor grænsetilværelsen næres. Men samtidigt kræves en inklusion i rummets sociale strukturer, hvilket viser sig som en umulighed. Eksilet selv ender således som en umulighed. Der fortælles, hvordan krydsningen af grænser og bevægelsen mellem rummene i en globaliseret verden måske nok umiddelbart tillader en indlejring i en ny kultur og socialt fællesskab. Men denne delvise nedbrydning af disse grænser, der skal muliggøre en identifikation med sig selv og sin kultur, møder her en anden grænse, som ethvert land og rum stadig gemmer sig bag.

Hos Mabanckou og Boudjedra taler eksilets tematisering med umulighedens stemme. Hos Sebbar bruges toget som et topos til at artikulere eksilet set gennem frigørelsens projekt. Shérázade befinder sig konstant i en tilstand af eksil. Hvis stemmen er frigørelsens, er udsigelsen imidlertid *umuligheden* i at finde nogen ro i eksilet. Vender vi tilbage til Said skriver han: "Nationalisms are about groups, but in a very acute sense exile is a solitude experienced outside the group [...]" (177). Shérázade er både del af en familie og en gruppe unge bosat i Paris. På den ene side står frigørelsen som målet og modstanden. På den anden side er frigørelsen også

bevægelsen væk fra de rum, hvori man har sat sine spor. Derfor er det måske snarere, da hun hjælper den lille pige ind i RER-toget, at frigørelsen skriver sig ind, frem for da hun betragter malerierne af Matisse over en nat på kunstmuseet, som ellers normalt anerkendes som hendes frigørende afsæt.

Hvis eksilet i disse romaner hidtil har talt enten med umulighedens eller frigørelsens stemme, da synes eksilets tematisering hos Djaïdani at være talt med *hjemmets* tvetydige stemme. Men dette hjem er ikke blot det trygge rum. RER-toget er både roen og fordommens habitat. Det er en anerkendelse af, hvordan eksilet som en konstant hjemlig tilværelse altid mødes af en søgen efter ro og en konfrontation med sociale fordomme. Eksilet er det altså arbitræres fundament forevigt splittet som erfaring og krop. Ligesom RER-toget er eksilet derfor den bevægelse, der altid har lejr i den sociale fordoms fremmedgørelse og en immanent modstand mod rummets forventning.

## 4. Den sociale skams rum – marginale positioner og infra-ordinære erfaringer

### 4.1 Interessen for det hverdagslige og det empiriske

Som allerede nævnt i "Introduktionen" viser fransk samtidslitteratur en særlig interesse for omgivelserne. Der er en vending mod virkeligheden og de konkrete sociale erfaringer, der er del af vores globaliserede samtid. I forlængelse af Meiners beskrivelse af den moderne litteraturs svar på og interesse for vores materielle virkelighed, er også samtidslitteraturen interesseret i vores materielle omgivelser og steder. Det kræver nye genrer, nye spørgsmål, nye former. En gren af samtidslitteraturen forlader i flere værker fiktionen til fordel for konkrete beskrivelser af en konkret empirisk virkelighed. Disse værker placerer sig i et interdisciplinært felt, hvor litteraturen og sociologien møder hinanden. Som den franske forfatterinde Annie Ernaux selv beskriver det i samtalebogen *L'écriture comme un couteau*:

Écrire quelque chose 'entre la littérature, la sociologie et l'histoire' ce souhait d'il y a quinze ans, reste toujours l'essentiel de ma visée [...]. C'est le bouleversement, la sensation d'ouverture, d'élargissement, qui fait pour moi la littérature (54-55, 113).

Den franske samtidslitteratur står her i forlængelse af den franske hverdagssociologiske tradition, der særligt er repræsenteret ved Lefebvre og de Certeau, men også Roland Barthes, Debord m.fl. Men, som det blev fremhævet i "Introduktionen" er særligt Perec og hans beskrivelse og søgen efter det infra-ordinære – ofte også i empiriske registreringer af vores hverdag – et vigtigt socio-litterært mellemlid. I essayet "Approches de quoi ?" skriver Perec:

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est l'anesthésie. [...]

Comment parler de ces 'choses communes', comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes (11).

For at udforske det mest tilsyneladende former forfatterne her blikket efter begrænsningens regel. Det resulterer i en ofte klinisk og forfladiget stil, hvor tingene skal fremstå som det, de er: "[...] une arène conflictuelle, où la sphère publique entre en dialogue avec une multitude d'espaces publics où se déploient des expressions [...]" (Ruffel, 2003). Litteraturen skal beskrive det tilsyneladende og samtidigt agere som fremkaldervæske. Det, der er gemt i overfladernes tilvænnede strukturer, kan således træde frem i al sin sociale hverdagslighed og ekskluderende rammer. Den litterærtopologiske interesse for hverdagens steder og rum er tilsvarende disse forfatters interesse for det mikroskopiske, for det hverdagslige. I forlængelse af den litterærtopologiske metode handler det derfor om at se, hvordan vore steder er social-fænomenologiske rum. Der er tale om de forhold, der er mellem kroppen, erfaringen og social-rumlige processer i *samtiden*. Bégout skriver også:

Attentive aux matières, aux lieux, aux paysages, aux personnes, aux vêtements, aux paroles, dans leur donation singulière et contingente, dans leur caractère instable et naïf, la microphénoménologie tente d'adopter une certaine forme de patience, dans l'analyse descriptive, de saisir la particularité de chaque phénomène et de comprendre, en prenant le temps de séjourner en lui, son lien avec les autres phénomènes et l'horizon du monde qui les entoure. [...] Ni subjective ni objective elle [la microphénoménologie] est strictement corrélative ; elle chemine entre les concrètes du monde et les attitudes qui les accompagnent. Elle [...] habite la singularité du chaque moment, de chaque lieu, de chaque fait, dans ce qu'ils ont même de non généralisable, pour s'en imprégner profondément et pour peut-être aussi révéler ce qui, en eux, ne peut être ainsi clairement subsumé sous la forme idéale de l'essence spécifique (92).

Meiner peger også på denne forbindelse mellem det fænomenologiske og materielle, der kombinerer det empiriske ['les concrètes du monde' hos Bégout], erfaringen [attitudes humaines] med et konkret sted [chaque lieu]. Brugen af et topos er en undersøgelse af vore materielle steder og vil derfor med Masseys ord være: "To travel between places is to move between trajectories and to reinsert yourself in the ones to which you relate" (130).

I følgende kapitel undersøger jeg primært Annie Ernaux' *Journal du dehors* (1993) og *La vie extérieure* (2000), Leïla Sebbar's *Métro. Instantanés* (2007) og Jean

Rolins *Zones* (1995). Hvor eksilet i forrige kapitel var tematiseringens stærke drivkraft, bliver disse romaner undersøgt ud fra tematiseringen *social skam*, der knytter sig til forholdet mellem tekst, krop og sted. Spørgsmålet om forholdet mellem rummet og kroppen bliver særligt central – hvad også gjorde sig gældende i forrige kapitel. Synliggørelsen af en hverdagslig bagside har i disse tekster derfor til formål at fremskrive de sociale konsekvenser, der hver dag udspiller sig. Som Ernaux skriver i *Journal du dehors*:

Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d’attente, qui, par l’intérêt, la colère ou la honte dont ils nous *traversent*, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes (10).

I relationen mellem vores medmennesker, mellem en marginaliseret position og en privilegeret ditto står spørgsmålet om skam som et *socialt spørgsmål*. Skam må forstås som en særlig politisk form for affekt. Skam suspenderer og udelukker de klichéer og forklaringer, der afholder os fra verden. Social skam er et brud, der åbner rummene og bliver modstandens stemme. Det afslører vores rumlige orientering og afhængighed af andre mennesker i disse antagonistiske samtidsarenaer.

Som det vil vise sig, knytter denne tematisering sig også til forskellige subtopoi. Disse subtopoi kan allerede være drevet af eksilets tematisering. Men fremfor at dette begrænser disse subtopoi, må de snarere ses som udvidede. Det betyder, at de også peger på stedets krydsende mangfoldighed og iboende sociale dynamik.

#### **4.2 Kroppenes marginale positioner – Annie Ernaux’ *Journal du dehors* og *La vie extérieure***

Annie Ernaux’ to bøger *Journal du dehors* og *La vie extérieure* (samt, blandt andet, den nyere *Regarde les lumières mon amour* fra 2014) adskiller sig fra størstedelen af hendes forfatterskab, da hun ikke selv er direkte centrum for fortællingen. Bøgerne er desuden bygget op af korte beskrivelser af vore fælles og offentlige steder: toget, supermarkedet, frisøren, parkeringspladsen osv.<sup>20</sup> Kun sjældent møder læseren et beskrivende eller reflekterende ‘jeg’. I stedet er blikket og skriften særlig nøgtern.

---

<sup>20</sup> *Regarde les lumières mon amour* foregår dog udelukkende i de såkaldte *hypermarchés*.



Fælles for disse bøger og Ernaux' forfatterskab generelt er forkærligheden for et klinisk sprog, der tager udgangspunkt i menneskelige relationer og vore materielle omgivelser. Nostalgien og lidenskaben afskrives til fordel for det hårde og neutrale: "Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement [...]" (24), skriver hun i *La place*, eller i *Passion simple*, hvor det lyder i samme tone: "Le temps de l'écriture n'a rien à voir avec celui de la passion" (61).

*Journal du dehors* og *La vie extérieure* sværmer begge primært omkring livet i forstadsbyen Cergy-Pontoise; en af de nævnte *Villes Nouvelles*, hvor Ernaux bor. De to bøger står i forlængelse af hinanden, og rummer hver især beskrivelser af de steder og mennesker, Ernaux ser og møder på en hverdagslig basis. Trods mangfoldigheden af steder i de to bøger, er det imidlertid toget (RER-toget, metroen, perronen, metrogangene osv.), der oftest beskrives – henholdsvis cirka 40 gange i *Journal du dehors* og 45 gange i *La vie extérieure*. Det betyder også, at flere nye subtopoi eventuelt kan fremskrives i den litterærtopologiske læsning af disse to bøger. Jeg vil imidlertid primært fokusere på de to subtopoi, der blev etableret i foregående kapitel, som knytter toget til henholdsvis 'barnet' og 'den sociale modspiller' – begge relateret til *kroppen*. Jeg vil også undersøge et subtopos, der relaterer sig til *overfladen* (metrokort og -navne som subtopiske komponenter i foregående kapitel): 'graffitiens' og togets subtopos. Hvor de konkrete subtopoi i forrige kapitel relaterede sig til spørgsmålet om 'race' samt i Sebbars tilfælde 'køn', udforskes de yderligere hos Ernaux. Her undersøges spørgsmål om henholdsvis 'køn', 'klasse' og 'race'.

I Ernaux' to bøger – eller med amerikanske Joshua Armstrongs term *empirertexts* – følger beskrivelsen hverdagens egen fragmentariske opbygning: Man køber ind på et tidspunkt, tager toget et andet tidspunkt, går til frisøren et tredje osv. Toget bruges ikke hos Ernaux til at understøtte transportmidlets funktion. Selvom flere beskrivelser foretages på rejsen med RER'en ind til Paris, er dets litterære funktion at fremskrive en social skam som en rumlig social struktur og affekt; en hverdagslig bagside knyttet til vore fælles erfaringer i samtiden. Hendes skrift bliver en art fotografisk afbildning af det hverdagslige, der i sin fremkalderproces lader de offentlige rum afsløre en iboende erfaring og social skam knyttet til forholdet mellem tekst og krop, blik og sted.

#### 4.2.1 Kønnen og kroppens sociale status

'Køn' er helt centralt i Ernaux' forfatterskab. Hun behandler spørgsmål, der vedrører alt fra abort, en affære, hendes mors liv, kvinders rettigheder, osv. I toget er vi vidne til et rum, der er intimt afgrænset. Men det er også et offentligt rum. Rummets sociale produktion indebærer særlige kønslige repræsentationer og erfaringer. Skriftens omgang med vores materielle virkelighed kan skabe bevidsthed omkring kønslige implikationer og socialt determinerede konfigurationer. Men skriften kan samtidigt bane vejen for en blottæggelse af disse strukturer og en potentiel omformning af dem. Som den amerikanske feminist og forfatter Adrienne Rich skriver i "Notes Towards a Politics of Location": "Begin with the material. Pick up again the long struggle against lofty and privileged abstraction" (217). Udforskningen af køn og krop må altså tage udgangspunkt i den foreliggende virkelighed fremfor at forfalde til abstraktionens reflektive niveau.

I *Journal du dehors* beskriver Ernaux en lille pige på vej mod Paris med sin mor:

La petite fille, dans le train vers Paris, montée avec sa mère à Achères-Ville, avait des lunettes de soleil en forme de cœur, un petit panier de plastique tressé vert pomme. Elle avait trois ou quatre ans, ne souriait pas, serrant contre elle son panier, la tête droite derrière ses lunettes. Le bonheur absolu d'arborer les premiers signes de 'dame' et celui de posséder des choses désirées (64).

Igen ser vi 'barnet' som et subtopos knyttet til togets rum og litterære funktion. Den lille piges tilstedeværelse i toget peger, på den ene side, på en social rumlig fremtræden og symbolsk kønslig repræsentation. Hun viser ingen glæde eller barnlig naivitet. Hun synes allerede indtrådt i en særlig kønslig repræsentation og forbrugerkultur. Pigen signalerer en seriøs form for opmærksomhed på de objekter, hun besidder, og hvad de repræsenterer for ens identitet i et offentligt rum. I beskrivelsen fremstår hun bevidst om rejsen ind mod den parisiske modejungle, der venter hende med åbne arme, og rejsen væk de kedelige forstæder, hun har forladt.

På den anden side bærer beskrivelsen af den lille pige en erindringssensibilitet. De sociale og kulturelle repræsentationer møder i samme billede et affektivt tilhørsforhold. Scenen fungerer som et forskudt spejl, hvor det insinueres, at pigen holder på en hemmelighed eller et skjult spor, som Ernaux kan genkende og

identificere sig med. Pigen er altså på samme tid en social figur og inderlighedens og den latente erindrings stemme. I sin bog *Gender Trouble* skriver amerikanske Judith Butler:

The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules through the production of substantializing effects (198).

Scenen bliver med andre ord et billede på en social kønslig initiering. Barndommens uskyld bevæger sig over i en symbolsk fremtræden. Uskylden og inderligheden rumsterer stadig, men kønslige stereotyper og symboler træder frem i forholdet mellem krop og rum. Beskrivelsen gør imidlertid opmærksom på denne dobbelthed. Der er ikke et kønsligt a priori, men en række gentagende beskrivende initieringer, hvor pigen langsomt træder ind i en kønslig rumlig repræsentation i teksten. Samtidigt besidder hun den sensibilitet, der både afslører denne rumlige praktisering af kroppen og en inderlighed, der agerer som en passage til erindringen og inderlighedens uskyld. Med andre ord, bliver pigen et billede på konflikten mellem en offentlig seksualitet og barnlig naivitet.

Samme subtopos er på spil i en anden scene i *Journal du dehors*. Her bliver en ung pige beskrevet i følgeskab med en flok unge drenge på en banegård. 'Barnet' som subtopisk komponent nuanceres i form af en ung pige, der peger på rummets sociale produktion af køn og den sociale initierings ditto. Derfor læner dette subtopos sig også op af 'den sociale modspiller' som subtopisk komponent:

Un groupe de jeunes dans la gare de la Ville Nouvelle, près de l'escalator. Une fille seule au milieu de garçons. Quand je passe, elle est en train de dire d'une voix enjouée : 'Tu n'as pas dit à tes copains que j'étais enceinte de toi de deux mois et demi ?' Après, il y a des rires. C'est comme si cette fille était dans un désert balayé par le vent (71).

Scenen viser, hvordan den kønslige og seksuelle krop kan opstå i en social-rumlig interaktion med rummets øvrige mandlige aktører. Der er en bevægelse fra det private rum til det offentlige rum. Det er kun ens egen erfaring, men – som Robin Tierney skriver i artiklen "'Lived experience at the level of the body': Annie Ernaux's *Journaux extimes*":

“the complicity and glee of the spectators. [...] And the banal and ephemeral thoughts that comprise this complex fabric are often focused upon the body as it is experienced or imagined in a public setting” (122).

I en hverdagslig historisk kontekst er kvinden ofte blevet placeret indenfor hjemmets fire vægge. Ernaux rykker her det intime ud i det offentlige rum. Kroppens kønnede initiering er del af det sociale rums konfiguration. Det private og det offentlige som sociale konfigurationer bør ikke adskilles. Men det handler også om, hvordan krop og køn værdilades som rumlige markører og symboler i en social kontekst.

Et lignende eksempel er fra *La vie extérieure*, hvor et forældrepar og deres to børn befinder sig i toget. Her bliver ‘barnet’ igen en komponent i et subtopos, der angår den inderlighed og uskyldighed, et barn repræsenterer. Men den sociale bevægelse ind mod en kønslig og seksualiseret krop står ligeledes central: Både set fra pigens perspektiv som en tilegnelse af sin egen krop og køn, og fra faderens perspektiv som en social diskurs, der vedligeholder konkrete kønslige repræsentationer og strukturer:

*3 avril*

[...]

Retour de Paris, le soir. Un couple avec deux enfants. Le petit garçon s’est endormi sitôt assis, la bouche étroitement fermée, l’air vieux. La petite fille, cinq ou six ans, blonde avec des lunettes, s’agite en tous sens. Elle porte un collant noir brillant, style Chantal Thomass, un peu pervers. Le père regarde les jambes de sa fille et répète, ‘tire sur ta jupe, ça sert à quoi que tu en aies une’. La mère, vêtue sans aucune coquetterie, ne semble pas entendre’ (10).

På den ene side i scenen står således sønnen og moderen, og på den anden side pigen og faderen. Førstnævnte forholder sig passivt, mens sidstnævnte indgår i en aktiv dialog. Passiviteten kan pege på, at sønnen repræsenterer en kønslig diskurs, der ikke møder modstand i vores sociale rum, og moderen som del i samme diskurs, hvor den kvindelige stemme historisk set har været undertrykt i et offentligt rum. I lighed med den lille pige med de hjerteformede solbriller, beskrives også denne piges tøj. Den samtidslitterære topologi må være opmærksom på forbindelserne

mellem det fænomenologiske og materielle, hvor det empiriske kombineres med erfaringen og det specifikke steds detaljer (jf. Bégout).

Pigen signalerer en begyndende seksualitet. Faderen tager derimod rollen som den, der værner om uskylden på den ene side, og repræsenterer den maskuline undertrykkelse, der kontrollerer kvindekroppen, på den anden side. Det er denne sociale og kønslige initieringsbevægelse, der peger på kønnet og seksualiteten som en konkret konfliktfyldt erfaring og proces. Litteraturen behøver barnets niveau for at nå erfaringens niveau. Samme niveau bør derfor også positioneres som det topologiske niveau. Det betyder også, at et (sub)topos ikke blot af genkomsten af et sted, men også stedets erfaringsniveau – det vil sige det, kroppen gennemlever. Hvad disse tre eksempler til sammen viser, er altså en social-rumlig konfiguration, hvor køn og seksualitet lokaliseres som kropslige erfaringer og konfliktfyldte relationer (inderlighed, frigørelse, undertrykkelse). Gennem det topologiske kan erfaringens niveau nås. Pigen bliver en figur, der kan påvise og omforme sociale diskurser og symboler gennem toget som litterært sted. Man når erfaringens niveau i al dens sociale kompleksitet.

Det offentlige rums undertrykkelse og tilstedeværelse af køn, krop og seksualitet udforskes også i et andet eksempel fra *La vie extérieure*. Litteraturens og det litterære steds funktion er ikke kun at påvise rummets sociale dimension, men også vise den aktive modstand, der også kan findes – empirisk som litterært. Ernaux beskriver her en reklameplakat på banegården i Cergy:

*4 novembre*

Sur un mur de la gare de Cergy, on voit les jambes à demi repliées d'un homme en pantalon de velours côtelé bleu, entre lesquelles se pressent celles d'une femme habillée d'une robe à petits carreaux blancs et verts. La femme est vue de face, les derniers boutons de sa robe sont ouverts sur ses jambes nues. C'est une fresque baba cool, datant de la fin des années soixante-dix, qui sera bientôt effacée dans la rénovation de la gare.

Sur la robe, à l'endroit supposé du sexe, quelqu'un a lancé de la peinture rouge qui forme une éclaboussure de sang (146-147).

Kvinden mellem mandens ben skal symbolsk repræsentere både en mandlig fantasi og fastholdelsen af kvinden som objekt under maskulinitetens magt. Hendes åbne

kjole, nøgne ben og øjne rettet mod beskueren gør hende til genstand for en mandlig seksuel dominans. Den røde maling bliver imidlertid en omvending af hierarkiet og en markering af kvindekroppen som selvstændig krop. Kvindekroppen synliggøres som en autonom størrelse, der er frigjort fra mandens krop. Den røde maling signalerer menstruationsblod og peger dermed på den kvindelige krop som en krop i og for sig selv. Men menstruation forbindes ikke kun med en biologisk cyklus knyttet til frugtbarhed og kvindens egen singulære erfaring. I et offentligt og bredt samfundsperspektiv er den præget af en vis skamfuldhed. Menstruation er underlagt forskellige sociale tabu og kan i et offentligt perspektiv dermed reducere kvindekroppen til et skamfuldt objekt.<sup>21</sup> Adrienne Rich skriver:

*I know of no woman – virgin, lesbian, married, celibate – whether she earns her keep as a housewife, a cocktail waitress, or a scanner of brain waves – for whom her body is not a fundamental problem: its clouded meaning, its fertility, its desire, its so-called frigidity, its bloody speech, its silences, its changes and mutilations, its rapes and ripenings. There is for the first time today a possibility of converting our physicality into both knowledge and power (Rich citeret i Bobel, 28).*

Den røde maling spredt ud mellem den i en mandling optik kvindes begærede ben omformer således fantatisien og objektificeringen *samtidigt med*, at en social skam synliggøres som et kropsligt erfaringsniveau bundet til vore offentlige rum. Kvinden på reklameplakaten frigøres billedligt og kropsligt, men peger stadig på de iboende sociale strukturer, der fordrer den diskursive forståelse af kvindekroppen: kvinden som genstand for det mandlige perspektiv og kvindens egen krop som skamfuld.

Her kan man måske med rette inddrage den belgiske forfatter Carl Norac' bog *Métropolitaines. Tentative de photographier avec le langage*. I en stil og form, som ligner Ernaux', beskriver Norac imidlertid kun de kvindelige metropassagerer, der sidder foran ham. De beskrives:

*[...] sans souci de rage, d'âge og de beauté. [...] Il s'agissait de plonger dans l'instant d'un visage ou d'un corps, de tenter entre deux stations [...] de dessiner ou de photographier une passante. D'approcher un moment le souffle de la métropolitaine afin de la rendre visible au lecteur, d'en dire la présence, même immobile, même fugitive (bagcover).*

---

<sup>21</sup> Se eksempelvis kapitlet "Feminist Engagements with Menstruation", i Chris Bobel: *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation* (2016).

Norac' beskrivelser fremstår som sanselige observationer, hvor kvindekroppen er i centrum: "Elle apparaît dans le métro, étrangeté fluide, comme sortie des eaux" (15), eller senere: "Elle est droite comme un i. Adolescente plantée dans le sol mouvant. [...] elle est la ligne mise au monde" (116). Disse knyttes til mere neutrale beskrivelser af kvindekroppen: "Son manteaux est fourré léopard" (24), eller "La japonaise au sac noir, aux pompes neuves marche, ausculte, fuse, s'arrête" (41). Norac ønsker at beskrive de tilfældige kvinder, han møder. Men Norac' ærinde og optik bekræfter også det mandlige perspektiv, hvor kvindekroppen blot optræder som et objekt. Kvinden pacificeres i sin egen kropslighed og tilstedeværelse. Norac understøtter med andre ord de sociale rumlige strukturer, der opdeler og vedligeholder kønslige repræsentationer og mandlige positioner gennem sine beskrivelser. Metroen bliver ikke et rum for modstand, men er her en fallisk penetration ind i omgivelserne, hvor kvinden stadig står som den beskuede og objektiviserede krop uden egen stemme. Kvinden repræsenteres således – som reklameplakaten hos Ernaux – ud fra en mandlig optik.

I sin bog *The Lure of the Local* skriver feministen og kunsthistorikeren Lucy R. Lippard: "To affect perception itself, we need to apply ideas as well as forms to the ways in which people see and act within and on their surroundings" (286). Det sociale og seksuelle skrives ved at blande sprog og krop (Ernaux 2011, 99). Malingen på væggen hos Ernaux relaterer sig udsigelsesmæssigt til kvindekroppen, men knytter sig samtidigt til væggenes overflade. Det er et subtopos, der ikke kun bruger kroppen, men rummets overflader til at penetrere dets inddelinger og nå de sociale strukturer, der stadig vedligeholder visse forestillinger. Det er måske ikke en krop som en fysisk aktør i rummet, men malingen på væggenes *overflade* bliver alligevel en kraftfuld åbning af kvindekroppens erfaring og i forlængelse heraf det topologiske niveau. Der er med andre ord en sammenhæng mellem det erfarede niveau hos kroppen og tekstens litterær-topologiske ditto. Gennem 'det røde blod' træder kvindekroppen derfor frigørende frem fra plakaten ved både at insistere på sin egen kropslighed og samtidigt pege på de skamfulde og maskuline strukturer, der ellers fastholder og har fastholdt kvindekroppen historisk set.

#### 4.2.2 Den fremmedes sociale krop

De foregående eksempler var knyttet til køn. De skriver sig i forlængelse af Sebbars *Shérazade* og *La fille du métro*, hvor eksilets tematisering jo også knyttede sig til spørgsmål om kvinden og kvindekroppen. Den fremmede og spørgsmål om etnicitet er ligeledes til stede hos Ernaux. I forrige kapitel blev eksilet fremskrevet fra den erfarendes egen krop og perspektiv. Som erfaring (og tematisering) bør eksilet nødvendigvis blive knyttet til en krop, der kan redegøre for denne erfaring og tilstand. Hos Ernaux bliver etnicitet derfor mere knyttet til den fremmede som en socialt betragtet krop uden denne dermed reduceres til objekt. Men det betyder så også, at tematiseringen social skam bør knyttes til eksilets hos Sebbars, Boudjedra, Mabanckou og Djaïdani gennem italesættelsen af den fremmede som krop i vores sociale rum.

I sin bog *Le sens des autres*<sup>22</sup> undersøger Augé, hvordan en særlig forestilling om den Anden er en social og skrøbelig forestilling. Den Andens erfaring er truet, og tilstedeværelsen af den Andens krop erklæres som illegitim. Man fjerner først den fremmedes egen-erfaring for dernæst at genetablere den som noget ugyldigt set i forhold til samfundets normer og kultur. Augé skriver selv:

In Europe today the sense of the other, for otherness, is both being lost and becoming more acute. It is being lost in the sense that the aptitude for tolerating otherness – difference – is disappearing. And yet that very intolerance itself creates, invents, and structures otherness (xv).

Hvordan kan den Anden positionere sin egen erfaring som gyldig? Kan man genfinde sin tabte erfaring og ugyldige krop, og kan denne krop fremskrives, så de sociale strukturer og processer, der dømte kroppen ugyldig, ligeledes afsløres? Når Augé refererer til "les sens des autres" peger han på en dobbelt betydning. Det er ikke kun, hvad den Anden betyder i en givent samfund, men også den betydning, som den Anden *er* for sig selv. Han skriver:

---

<sup>22</sup> Der henvises i afhandlingen til den engelske oversættelse *A Sense for the Other*, da citatet ikke kunne lokaliseres i den oprindeligt franske udgivelse.



In its second meaning, *le sens des autres* refers to 'the sense of the other'; that is, the others' 'sense' or that which has meaning for others. Here the other is no longer object but subject, the generator of meaning: we are confronted with the sense that others, whether individuals or social groups, elaborate for themselves. But the two meanings go hand in hand, for in both cases the 'sense' in question is social meaning, the constellation of symbolic relations instituted among and lived by people within a social group, such that the group can in fact be identified as such by that constellation of relations (xv-xvi).

Det er betydningskæden, der går fra fremmedgjort objekt til erfarende subjekt, der afsøges i Ernaux' beskrivelser af den fremmede, men som vi også kan genkende fra teksterne i forrige kapitel. Kroppene skæres skriftligt ud af rummet og genvinder en synlighed i tekstens rum hos Ernaux gennem en nøgtern tilgang til krop og omgivelse.

I *La vie extérieure* beskriver Ernaux eksempelvis en demonstration afholdt af nogle gymnasieelever:

*20 octobre*

Aujourd'hui, les lycéens manifestaient. Seulement les gentils. Pour empêcher les mauvais, les casseurs, de se joindre à eux, on avait déployé des forces de police dans les stations de métro et de RER des gares de banlieue. Cordon sanitaire entre les hordes lointaines de barbares et les jeunes gens sérieux, propres, au centre de Paris. Dans la gare de Cergy-Préfecture, il y avait un CRS à chaque portillon, Un flic en civil – costume vert flambant – surveillant les entrées. Quelques beurs se tenaient au loin. Aujourd'hui seuls les blancs pouvaient prendre le train pour Paris (119).

Trods Ernaux' nøgterne stil lades ordene alligevel med de fordomme, som offentligheden typiske bruger til at repræsentere visse mennesker (eksempelvis "les mauvais" og "de barbares"). Men det er særligt beskrivelsens sidste to sætninger, som er helt centrale. Demonstrationen og scenen viser nemlig tydeligt rummets sociale indordning. Eksklusionen manifesteres skriftligt og rumligt. Den neutrale og nærmest klinisk skarpe registrering af de unge beurs, såvel som toget som de hvides privilegerede transportmiddel, bliver en topologisk kile, der afslører rummets fremmedgørende inddelinger og en ekskluderende social diskurs. For de hvide er det en rejse fra a til b (togets almene funktion); for de unge farvede er det påmindelsen om erfaringens sociale format. De to sidste sætninger agerer på såvel

erfaringens som skriftens niveau og fremstår som en rumlig afspærring (jf. rummets inskription), der nu forskydes til sidens eget rum. Men den skriftlige gengivelse markerer ikke kun eksklusionen. Den træder frem som en rumlig struktur. Inskriptionen prioriterer dermed kroppen som social-rumlige markører og gengiver de sociale opdelinger, vore rum består af.

At rummet er organiseret efter eksklusionens princip er også synligt i en diskursiv og retorisk tilegnelse af rummet. I *Journal du dehors* tilkendegiver en hvid mand sine højredrejede politiske holdninger: "Moi j'ai voté Le Pen. Un mec comme Le Pen, il est pour les Arabes, ceux qui travaillent. Ceux qui magouillent, dehors !" (62). De andre medrejsende forsøger at ignorere manden: "Tout le monde baisse les yeux sur son journal ou regarde par la fenêtre" (ibid.). Ens forventning om en privat sfære i et offentligt rum brydes og en vis skamfuldhed træder langsomt frem. Som en hverdagslig praksis er togrejsen også typisk underlagt nogle specifikke regler. Sociologerne Janey Levine, Ann Wilson og Deborah Wood skriver:

Subway behavior is regulated by certain rules and regulations that serve to protect and to sustain proper social distance between unacquainted people who are temporarily placed together in unfocused and focused interaction (208).

At tage RER-toget eller metroen er en ritualiseret praksis. Man agerer eller forventes at agere i overensstemmelse med særlige regler, en vis anonymitet og en fastholdelse af sit eget private rum. Men som litteraturen viser, er denne ritualiserede praksis i virkeligheden en social organisering af rummet. Rummet bliver endvidere en kampplads for de sociale ekskluderedes modmagt. Den forstyrrende mand i eksemplet ovenfor indgår i en kamp om rummet, hvor dets organisatoriske og retoriske princip centrerer sig om udelukkelsen af den Anden. Brydningen af det private rum hos de medrejsende viser sig som en særlig skamfuldhed, der er latent i vores indbyrdes relationer med hinanden og rummet.

Hvor manden i dette eksempel indgår i sin egen aktive kamp om rummet, bliver de unge beurs position i forrige eksempel italesat af, hvordan skriften markerer eksklusionen. Begge tilfælde peger på de sociale mekanismer, som konstituerer vore rum. De er to forskellige subtopiske eksempler, der bruger en social modspiller til at påvise eksklusionen af den Anden. Eksemplet med de unge beurs bliver samtidigt et

skriftligt politisk indgreb i vore rum. Her må 'politisk' forstås i filosofien Jacques Rancières forståelse af *delingen af det sanselige* [partage du sensible]:

C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps (Rancière 2000, 13-14).

Skriften bliver altså en indgriben i rummets hierarkiske opdeling og kan tildele en stemme til dem, hvis stemme ellers er frataget. Sted og eksklusion bliver konkret som tekst og, gennem litteraturen, deres erfaring. Litteraturens politiske form handler derfor om at reorganisere rummet og lade de anonyme kroppers sociale erfaringer tale.<sup>23</sup>

Skriftens evne til at bryde ind i hverdagslivet, og hvordan rummene er organiseret gør sig ligeledes gældende gennem den graffiti og de politiske slogans, der pryder væggene. Som den røde maling ovenfor bliver de en skriftlig tilsynekomst af stedet, men i en dekonstrueret form. I såvel Ernaux' to bøger og Sebbars *Shérazade* bliver graffiti en subtopisk komponent knyttet til overfladen og toget. I *Journal du dehors* beskriver Ernaux blandt andet: "Sur les murs de la gare de Cergy, il y a écrit, depuis les émeutes d'octobre : ALGÉRIE JE T'AIME, avec une fleur couleur de sang entre 'Algérie' et 'je'" (85). Graffiti (og Ernaux) refererer til det, man kalder 'événements du 5 octobre', hvor de voldsomste uroligheder i Algeriet siden uafhængigheden blomstrede op d. 5. oktober 1988. Det bliver et politisk indsnit i og en markering af rummet, der vidner om, hvordan ethvert sted har en historisk bevidsthed tilknyttet. Algeriet er en indgroet del af den franske selvforståelse.

I *Shérazade* ser vi samme subtopos. Eksilets nomadiske bevægelse bliver her tydelig, når Shérazade i kapitlet "Châtelet" tager metroen uden en egentlig retning. Hver gang hun ser noget graffiti på arabisk, gengiver hun det i sin notesbog. Hun vil huske det og forstå de udtryk, hun ikke kender. Hun tilføjer, hvilken station de er

---

<sup>23</sup> Når jeg bruger termen 'politisk' eller 'politik' refererer jeg til Rancières forståelse af 'fordelingen af det sanselige' og 'genfordeling af det sanselige' som en indgriben i rummenes organisering og fremhævelsen af den anonyme kropps sociale erfaring.

registreret på; om reklamerne, de er skrevet henover, er for et produkt eller en film;<sup>24</sup> og hvor langt henne på platformen, det står skrevet. Det er ikke kun et særligt arkiv (se mere om 'arkiv' i næste kapitel), men de arabiske udsagn bliver også pejlemærker for hendes eksilerede færd i metroen. Gennem et filtrerende blik får hun mere og mere øje på sin egen eksilerede hverdagsvirkelighed, og hvordan den kulturelle selvbevidsthed er en del af de sociale rum. På et tidspunkt nedskriver hun flere linjer, og da hun når den sidste linje, ser hun nederst skrevet: "LANGUE IN-CONNUE". Shérazade undrer sig, men da hun senere spørger den vidende nostalgiker Julien, forklarer han, at det handler om politiske slogans mod autokratiske regimer i et arabisk land, om slogans for at befri politiske fanger og for forsvaret af menneskerettigheder og palæstinensere under den israelske besættelse (206-207). Shérazade som registrant kender ikke indholdet (LANGUE IN-CONNUE). Det ukendte sprog kan litterært set pege på, at det er erfaringer, der ikke har nogen stemme; kroppe, der taler i et sprog, der er ukendt og derfor ikke bliver hørt af verden. Det ukendte sprog er en sarkastisk og politisk indikation af rummenes og verdens sociale og politiske opdelinger af kroppe, men samtidigt en måde, hvorigenem Shérazades egen søgen efter frihed eftersøges. Gennem graffitien forsøges rummet således hos både Sebbar og Ernaux tilegnet via en politisk synliggørelse af stedet. 'Graffiti' og toget bliver et subtopos, der tilegner sig rummene og fordrer en synliggørelse af politiske kroppe og erfaringer lokalt som globalt på tværs af rummenes (væggens) umiddelbare opdeling.

#### 4.2.3 Den hjemløses fravær

Togets litterære funktion hos Ernaux knyttes også til spørgsmålet om klasse. Ernaux voksede selv op i en arbejderklassefamilie, og det er en interesse, som præger hendes litterære virke generelt. I disse to bøger er det den hjemløse eller tiggeren, som optræder som en social krop. Det handler om, hvordan det franske samfund stadig er klasseopdelt, og hvordan man kan give stemme og krop til dem nederst i hierarkiet. Deraf følger en åbning af rummets sociale strukturer, som skal pege på denne immanente sociale skam, der aktivt skal fremstilles gennem skriften. Spørgsmålet om social skam er mindre et spørgsmål om en personlig følelse, end det

---

<sup>24</sup> Det signalerer blandt andet en politisk indgriben i kapitalismens og forbrugerismens kolonisering af vores hverdagsrum (jf. Debord og Lefebvre).

er et spørgsmål om en affektiv relation til rummene og kroppen. I sin artikel "Affekt og rum" skriver den danske litterat Frederik Tygstrup, at affekt:

[...] forskyder fokus fra psyken til situationen. Og at situationen [...] fremstår som en kompleks sammensætning af materielle elementer, sociale rutiner og handlingsprotokoller, menneskekroppe og en lang række remedier og proteser knyttet til disse kroppe, og i tillæg hertil en række forskellige individuelle bidrag til helheden, baseret på forskellige ønsker, forestillinger og tilskyndelser (20).

Affekt fordrer en bevægelse fra det indre mod det ydre, fra det personlige til det fælles. Noget påvirker og noget påvirkes, og i midten af denne relationelle proces lokaliseres affekt. Det er en kvalitativ størrelse, som – qua situationen – er en stedslig aktualisering, hvis relation udgår fra det social rums triade (Lefebvre).

Ernaux' små tekstbeskrivelser er et forsøg på at kortlægge vores sociale rums konstruktion. Den nøgterne skrift har til formål at eftersøge nye fælles erfaringsmuligheder, der altså også er sociale og politiske i såvel stil som udtryk (jf. det litterærtopologiske). Det handler om, hvordan vore kroppe er forbundne på tværs af stederne: "Je note ici les signes d'une époque, rien d'individuel [...]", skriver hun i *La vie extérieure* (99).

Britiske Richard Hoggart, hvis studier af blandt andet den engelske arbejderklasse har været en inspiration for Ernaux, skriver i sin bog *The Uses of Literacy*:

Among working-class people, then, how much of a decent local, personal, and communal way of life remains? It remains in speech, in forms of culture [...], and in attitudes as they are expressed in everyday life (324).

Disse spørgsmål er centrale i Ernaux' to bøger. Men fremfor at sætte arbejderklassen i centrum, er det via en synliggørelse af den klasseekskluderedes krop, at hun forsøger at give en stemme tilbage til hverdagslivets fortabte skikkelser. I en scene fra *La vie extérieure* beskrives eksempelvis:

*5 mai*

Dans un couloir de la station Bastille, ces mots en énormes caractères, à la craie, sur le sol : À MANGER. Un peu plus loin, de la même façon : MERCI. Plus loin encore, agenouillé en

plein milieu du couloir, l'homme qui a écrit cela, un gobelet au bout de sa main tendue. Le flot des gens s'écarter en deux branches devant lui. J'étais dans celle de droite (48-49).

Skiltene og kroppens placering såvel som reaktionen fra de forbigående giver teksten en rumlig orientering. Den vante reaktion i at gå udenom og ignorere de hjemløse afsløres som en måde at bruge rummene på og dermed også som en rumlig konfiguration. Man forsøger at ekskludere dem fra rummet, men kun ved at bekræfte deres faktiske tilstedeværelse (jf. køscenen hos Mabanckou): "L'ironie des pauvres ne compte pas, ce n'est pas une arme, juste un agacement", skriver hun andetsteds i *La vie extérieure* (35). Det offentlige sociale rum bryder ind i det private rums sfære og vice versa. 'Jeg'et' er ikke kun Ernaux selv, men også det 'jeg', som læser teksten og kan genkende sine egne handlinger. De sociale rum med deres sociale kroppe opstår altså også i relationerne mellem mennesker. Det ses igen i en scene fra *Journal du dehors*, hvor Ernaux registrerer både nogle kvinder, som køber smykker, samt det kropslige fravær af en hjemløs:

Lumières et moiteur de Charles-de-Gaulle-Étoile. Des femmes achetaient des bijoux au pied des escaliers mécaniques parallèles. Dans un couloir, il y avait écrit sur le sol, dans un emplacement délimité à la craie : 'Pour manger. Je suis sans famille.' Mais celui ou celle qui avait marqué cela était parti, le cercle de craie était vide. Les gens évitaient de marcher dedans (22-23).

Ens rumlige praksis er også et forsøg på at vedligeholde en strukturel magt over stedet. Eksklusionen tjener altså en understøttelse af en social-hierarkisk – med Rancièr – fordeling af det sanselige, og forestilling om sociale normer og vaner. Afvisningen af forstyrrende elementer har til formål at bevare en privilegeret rumlig position. I sit essay "La défaite des faits" skriver den franske filosof og sociolog Paul Virilio:

Autochtones sans le savoir, depuis que la reconnaissance du monde fini est accomplie sous le vocable de 'conquête de l'espace', il nous faut désormais trouver subsistance (physiologique, culturelle...) dans ces qualités du 'vide' et du 'rien' qui se révèlent à la fois 'plein' et 'tout' (258).

I eksemplet foroven konkretiseres eksklusionen via den tomme kridtcirkel. Trods fraværet af en fysisk krop bevæger folk sig stadig udenom. De rige damer, som

køber smykker, modstilles den fattige fraværende. Kridtcirklen bliver et koncentreret socialt rum, hvor fremmedgørelsen og eksklusionen specifikt er markeret. Fraværet af den hjemløses krop er både et symbol på afvisningen af de socialt marginaliserede, samt det faktiske fravær af kroppen. Men cirklen generobrer rummet gennem beskrivelsen. Cirklen og fraværet af kroppen bryder stadig ind i omgivelsernes sociale vaner. Som ved graffitien tilegnes rummet, men her gennem eksklusionens bevægelse. Den hjemløses krop, der altid allerede er den afviste krop, peger altså i kraft af sit fravær, på kroppens tilstedeværelse som en social markør og aktør.

De to beskrevne tilfælde lader 'den hjemløses krop' fremskrive den sociale krops eksklusion og tilbageerobring af rummet, hvor kroppene omkring bliver rummets 'sociale modspillere'. Det har en lighed med det subtopos vi så hos Mabankou, Boudjedra m.fl. Men hvor den eksileredes krop pegede på en splittelse mellem tradition og samtiden, peger den hjemløses krop på stedets sociale klassefordeling og afvisningen af en særlig type krop. Det betyder ikke, at flere fællestræk ikke er på spil. Afvisningen af kroppen er gældende både for den hjemløse og den eksilerede. Som vi skal se nedenfor hos Sebbar, bliver denne provisoriske adskillelse endnu mere utydelig. Krydsningen af subtopoi peger på stedets og erfaringens krydspunkter. Det er den litterære topologis opgave ikke kun at afsøge genkomsten og kompositionen af subtopoi og topoi, men også spore de steder de krydser hinanden. Det peger dermed på rummenes konstante produktion og stedets som rummenes og erfaringernes krydsning.

#### **4.2.4 Fælles rum – fælles erfaringer**

På et tidspunkt bemærker Ernaux en ung studerende i RER-toget: "Phrase détachait sur la copie qui relisait un étudiant dans le R.E.R., entre Châtelet-Les Halles et Luxembourg : 'La vérité est liée à la réalité'" (1995, 31). Frasen er symptomatisk for Ernaux' forsøg på at begribe en infra-ordinær social virkelighed. I begyndelsen af *Journal du dehors* citerer Ernaux Jean-Jacques Rousseau: "Notre *vrai* moi n'est pas tout entier de nous". Titlen på de to bøger indikerer også, at det intime og livet skal eftersøges i vore fælles omgivelser. Baggrundsstøjen – de ufiltrerede erfaringer og stemmer, der rumsterer i baggrunden – er både virkelighedens infra-ordinære niveau og det topologiske niveau i litteraturens formidling af virkeligheden.

En stor del af *Journal du dehors* og *La vie extérieure* foregår – som nævnt – i den Nye By Cergy-Pontoise. I *La vie extérieure* skriver Ernaux et sted, at Cergy er et sted, hvor historien er under skabelse – “une histoire qui se fait”. Der er intet sammenhængende narrativ i disse bøger, ligesom de nye by ikke allerede selv har en fortælling. Franske Jean-François Augoyard beskriver i sin bog *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (1979) en tilgang til disse nye forstadsbyer, som synes at stå i forlængelse af Lefebvres forestilling om rummets triade (det opfattede, forestillede og erfarede). Set fra et økonomisk og byplanmæssigt perspektiv (det forestillede rum) har beboerne, som isolerede små grupper, ingen vægt. De er på forhånd reduceret til en profil. Når et nyt nabolag opstår fra grunden er alt det essentielle allerede fastsat. Det levede rum bliver i forestillingens optik blot, hvordan et rum skal forstås, og det er således underlagt forestillingens sociale strukturer. Produktionen af et rum har sin egen retorik, hvor et rum formes og kvalificeres. Men beboernes egne udtryk – deres faktisk levede og opfattede interaktion med rummet – foreslår en anden rumlig konfiguration. Det er det heterogene rum frem for det forestillede homogene rum. Derfor er det levede rum, ifølge Augoyard, også fragmentarisk (165-167),<sup>25</sup> som også Ernaux’ fremstilling af livet i Cergy og relationen til Paris er det. Michel de Certeau skriver et sted, at måden, man tilegner sig et sted på, blandt andet afhænger af, om det er muligt ud fra dette sted at skabe en fortælling. Ernaux vil med udgangspunkt i toget etablere grundlaget for en fælles erfaring og kollektiv fortælling, der samtidigt skal afsløre de sociale strukturer og konfigurationer, der fremmedgør, ekskluderer, initierer og symbolsk repræsenterer den fælles og individuelle krop.

Den sidste scene i *Journal du dehors* er en beskrivelse fra RER-toget. Her står ‘barnet’ igen som den komponent, der kickstarer erindringen, genkendelsen og inderligheden gennem rummene og litteraturen. Det offentlige rum bærer ens og andres spor med sig:

Un jeune homme aux jambes fortes, grand, la bouche épaisse, est assis dans le R.E.R. sur un siège en bordure de l’allée centrale. De l’autre côté, une femme avec un petit garçon de deux ou trois ans sur les genoux, qui regarde tout autour de lui, comme suffoqué d’étonnement, puis demande ‘comment le monsieur ferme les portes’. Sans doute la première fois qu’il prend le R.E.R. L’un et l’autre, le jeune homme et l’enfant, me reportent à des moments de

---

<sup>25</sup> Jeg refererer til den engelske oversættelse.



ma vie. L'année du bac, en mai, lorsque D., grand, lèvres fortes, comme le garçon là-bas, m'attendait à la sortie des cours, près de la poste. Plus tard, le temps où mes fils étaient petits et découvraient le monde.

D'autre fois, j'ai retrouvé des gestes et des phrases de ma mère dans une femme attendant à la caisse du supermarché. C'est donc au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et magasins, porteuse de la vie des autres (106-107).

Vore steder er vidne over de spor, vore kroppe sætter. Et 'jeg' er ikke det private 'jeg' – jf. de to titler, men et socialt og fælles jeg. Eller som engelske Michael Sheringham pointerer: "a transpersonal I" (2006, 322). Togets offentlige rum er et sted, der praktiseres gennem "a theatricality of social exchange" (324). Forskellige erfaringer er bundet til forskellige kroppe i en udveksling af relationer. 'Barnet' bliver også i denne scene en passage til identifikationen. Som den slovenske psykoanalytiker Luka Novak insinuerer i sin bog *Le métro. Inconscient urbain* besidder barnet endnu ikke den sociale tilvænning. Barnet kan forundres og fascineres af metroen. Det er ikke allerede et tilvænnet system for barnet (5-15). Det er snarere et sted, som stadig skal opdages, og barnet bliver dermed den figur, som står som påmindelsen om en upåagtet fascination og præ-tilvænnet situation.

Erfaringerne, Ernaux fremskriver, er både ekskluderede, men også potentielt inkluderende. Skriften hos Ernaux bliver politisk og socialt motiveret, når ulighed, kultur og skrift (Ernaux 2011, 98) er drivkraften for udforskningen af vore fælles steder (*lieux communs*). Den ydre sandhed – jf. Rousseau-citatet – forbliver usynlig, men kan blive synlig via skriftens greb ind i virkeligheden (136). Den sociale skam træder måske ikke tydeligt frem, men det er fordi, den hverken er følelsesmæssig eller moralsk. Den sociale skams *affekt* er sanselig og politisk. Den står skrevet på tværs af de fremtrædende kroppe og kan så træde frem i genkendelighedens skamfulde lys. Den sociale skam bliver en sanselighed, der er frigjort fra repræsentationens doktrin. Social skam er ikke en hændelse (affektion), men en tilstand, der forsøges frigjort fra det observerende individ. Derfor er social skam først og fremmest noget fælles, hvis påvirkning og tilsynekomst er en styrke, som producerer sit indhold gennem beskrivelsen og kroppene. Men ligesom også Ernaux selv er til stede i teksten, peger dette fællesskab på, hvordan den præpersonlige

affekt knytter sig til erfaringen via skriften (jeg vender tilbage til spørgsmålet om social skam og affekt nedenfor).

#### 4.3 Den heterogene metros rejse – Leïla Sebbar *Métro. Instantanés*

I Sebbar's fortælling om den unge Shérazade var metroen en rød tråd gennem fortællingens udvikling. Romanen fortalte om en eksileret fremmedgørelse i Paris. Togets funktion var en artikulation af eksilets erfaringsmodi. I sin bog *Métro. Instantanés* fra 2007<sup>26</sup> vender Sebbar tilbage til metroen i en form og stil, der er ganske lig Ernaux' *Journal du dehors* og *La vie extérieure*. I 72 korte beskrivelser, som spænder over perioden 1997-2006 samt en prolog, beskriver Sebbar metroens passagerer. Fælles for dem er, at de alle synes at besidde en marginaliseret position i samfundet. Hun skriver i prologen:

Le métro à Paris, c'est Babel, les visages, les gestes et les corps posés sans voix, mais les yeux disent, dans la langue du pays perdu, quitté, abandonné, ce que des sœurs, des frères comprennent peut-être. Le pays, c'est la banlieue, les quartiers, les cités, à périphérie toujours, avec la terre natale, et les ancêtres, en arrière-plan. Je les regarde, un siècle plus tard dans ce lieu souterrain et nomade où ils ne pensaient pas se retrouver un jour [...] (11).

Fællesskabet er et hjem uden for det Paris, hvorind de nu er trådt. Et håb om et nyt og bedre liv. Men deres liv er i forstæderne. De er søgende efter en kultur og et hjemland, hvis ansigt er forstadens i et globaliseret Frankrig. I Paris er deres kroppe marginaliserede og altid på grænsen af landets nationale normer.

Metroens begrænsende rum er et heterogent og komprimeret mikrokosmos. Som Carole Netter skriver om *Métro. Instantanés*, så opererer Sebbar i beskrivelserne med "[...] les cadrages d'un visuel fragmentaires en pauses, mouvements, ou déplacements de personnes dans les espaces délimités du metro" (1). Beskrivelsen og rammerne for beskrivelsen følger ikke kun metroens rytmiske bevægelse, for metroen er også en figur for samværet og bevægelsen af disse marginaliserede

---

<sup>26</sup> Titlen på bogen ligger tæt op af Alain Robbe-Grillet's roman *Instantanés* fra 1962, i hvilken et kapitel med titlen "Dans les couloirs du métropolitain" også finder sted i metroen. Robbe-Grillet's metrobeskrivelse er imidlertid set fra subjektets arbitrære perspektiv, hvor opmærksomheden i sidste ende peger mere indad end på omgivelserne omkring. Hvor omgivelserne hos Robbe-Grillet bliver sporadiske og folkene omkring altid anonyme, bliver omgivelserne og menneskene hos Sebbar synlige og nærværende.

kroppe. Således skitseres disse marginers uhyggelige spor i fransk kultur (Culpert, 103).

Kroppe, tøj, ord (sprog, dialekter) og sociale handlinger og praksisser fremstår som en kontinuerlig kritik af og tegn på en vedvarende konflikt i den franske selvforståelse og kultur. Togets litterære funktion som topos (samt den litterærtopologiske læsning) handler om "[...] comment la représentation littéraire nous rend-t-elle ces lieux perceptibles et leurs problématiques intelligibles ?" (Meiner & Tygstrup, 186). Nogle scener beskriver mere aparte hændelser, som en hjemløs mand dækket i toiletpapir klædt som en mumie, eller mere sjove af slagsen, som en lille pige, der sidder og taler med sin skildpadde. Andre situationer har mere en ordinær karakter, som en ung pige, der læser Virginia Woolf, eller nogle fodboldfans, som diskuterer fodbold. Alle er dog med til at forme stedets hverdagslige væv, og alle rummer på en eller anden måde en social værdi.

Sebbar beskriver blandt andet en hjemløs skikkelse i metrogangen dateret 1998:

*Décembre 1998, Place-d'Italie*

### **Le voile noir**

Au coin de l'escalier du métro, un mur blanc à carreaux vernissés. De loin, on aperçoit une silhouette effondrée sur le sol gris. Immobile. Si on s'approche, on distingue un corps enveloppé d'un voile noir, informe. Le voile recouvre complètement l'homme ou la femme prosterné. Un pied nu dépasse à droite. À la main un long bâton en bois fiché au sol qui barre le tas noir.

Si on passe tout près on entend un gémissement psalmodié.

Contre les plis du voile, une petite assiette en métal.

Les voyageurs sont pressés.

Une femme s'arrête, grande et volumineuse, elle se penche vers le tas noir, toujours immobile. On entend le petit bruit du cuivre contre le métal. Une seule pièce (30).

Her ser vi samme subtopos som hos Ernaux, hvor den hjemløses krop er den afgørende komponent i relation til 'sociale modspillere'. Ligesom hos Ernaux er det også i fraværet og usynliggørelsen af kroppen, at det sociale rums organisering træder frem. Men beskrivelsen bliver ligeledes en sanselig og stoflig fremskrivning af en krop, hvis hjemløse og religiøse position i rummet betones af mystik og anonymitet. Kroppen er tvetydig. Dens sociale position er marginaliseret, og dets

kropslige position sløret. Det er en krop uden en hørbar stemme til at artikulere sin plads i samfundet. I stedet reduceres stemmen til en baggrundsstøj, noget infraordinært, fordi kroppen ikke har en position, hvorfra den kan tale. Den litterære beskrivelse er et forsøg på at give denne stemme gennem en accentuering af tvetydigheden. Hvorvidt det er salmesang eller en klagen, understøtter det tvetydige. Bégout skriver i *La découverte du quotidien*: "Percevoir, ce n'est pas recevoir des qualités mais saisir des expressions" (120). Erkendelsen af kroppen handler om at gribe de kropslige udtryk, der kan bidrage til en synliggørelse af den. Som passiv modtager indoptages kun rummets og kroppens normative kvalitet, og man understøtter altså blot den marginaliserede krops tilstedeværelse som en ekskluderet og marginaliseret figur. Det er istedet en fænomenologisk tilgang til erkendelsen og kroppen, som eftersøges. Stedet markeres gennem kroppen (det sorte klæde og foden, der diskret træder frem) og gribes kvalitativt via skriften: "Etre corps, c'est être noué à un certain monde [...] et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace", skriver den franske filosof Maurice Merleau-Ponty i *Phénoménologie de la perception* (173).

I et andet eksempel beskriver Sebbar i december 2001 to unge piger og deres mor, som tigger i metrogangene. Her ser vi, at 'barnets' subtopos i forhold til toget også krydses af 'den hjemløses krop':

*Décembre 2001, Châtelet*

### **Salam**

Une femme, deux jeunes filles.

Mère et filles.

La mère est assise en tailleur contre le mur du couloir.

Les deux filles, treize ou quatorze ans, l'une et l'autre assises à quelques mètres de leur mère.

Elles portent un *hijeb* de coton blanc, la mère et ses filles. Elles mendient.

Chacune répète, chant alterné, la main tendue :

– Salam Alikoum, Salam... Salam Alikoum, Salam... Salam...

Après le mois du Ramadan.

Les mêmes, la mère et ses filles, assises au même endroit, tête nue.

Devant la mère, sur un carton:

Je suis sans abri j'ai 2 enfants  
Aidez-moi pour trouver du travail

et vivre avec ma famille  
Que Dieu vous protège et  
votre famille (57-58).

Vender vi tilbage til Sebbars prolog, kalder hun metroen for et Babel. Metroen er – som vi har set – et billede på pariserens Paris. Det understreges igen af forfatteren Guy Konopnicki, der i sin roman *Ligne 9*, skriver: "Tout parisien a sa ligne" (11). Metroen er et sted, hvor selvforståelse, kultur, historie og tradition er tæt forbundne. Som Konopnicki skriver andetsteds i sin roman, hvor hvert kapitel følger stationerne på metrolinje 9 (den længste metrolinje i Paris): "Une ligne directe, sa ligne de vie, de toujours, de Mairie-de-Montreuil à Billancourt. Toutes ces stations chargées de sens et de souvenirs" (80). I sit etno-litterære studie af metroen *Un ethnologue dans le métro* skriver Augé også:

[...] la loi du métro inscrit le parcours individuel dans le confort de la morale collective, et c'est en cela qu'elle est exemplaire de ce que l'on pourrait appeler le paradoxe rituel : elle est toujours vécue individuellement, subjectivement ; seuls les parcours singuliers lui donnent une réalité, et pourtant elle est éminemment sociale, la même pour tous, conférant à chacun ce minimum d'identité collective par quoi se définit une communauté (54).

Metroen er et fælles afsæt, hvilket skaber en form for fællesskab. Men samtidigt er enhver erfaring baseret på det sociale. For den hvide pariser er denne singulære bane anderledes end den marginaliserede farvede krop. Dette fælles rums kollektive identitet må nødvendigvis allerede være indlejret i en politisk rumlig diskurs. Samtidigt kan denne kollektive sfære forsøges tilegnes (gennem litteraturen), og dermed omforme det fælles fundament, så det yder modstand mod rummets diskursive magt.

Ved at kalde metroen for Babel peger Sebbar dermed på metroen som det monument, der symboliserer fremdriftens og storhedens fundament. Et moderne Babeltårn, der repræsenterer kulturens og værdiernes højborg. Metroen er som sådan et billede på moderniteten. I stedet for at tårne sig op i bybilledet, kortlægger og krydser metroen hele det urbane billede. Metroen er et mytisk sted, hvor historien og visionerne gemmer sig i overfladen (metronavne, stationerne, stoltheden). Men for Sebbar sidestilles dette Babel også med den eksileredes krop. I *Shérazade* omtales Paris flere gange som Babylon (se blandt andet s. 140 og 162) i en for de eksileredes

særlig negativ måde. Det er et skældsord for Paris. Babylon og Babel er ikke fremdriftens og visionens moderne sted, men et røgslør. Det er snarere påmindelsen om et tab af kultur og selvforståelse såvel som en fremmedgørende metropol, der holder disse kroppe fast i en eksileret tilværelse og marginaliseret krop.

De to børn og deres moder i eksemplet ovenfor er kroppe, hvis erfaring er affødt som konsekvens af samtidens problemer. De to piger italesætter relationen mellem ens egen kultur og forsøget på at tilpasse sig nutiden, som vi tidligere har set. De fungerer som en kropslig passage mellem erindringens og erfaringens fortid og kroppens nærvær. De er sultne efter ramadanen, men må tigge for at få mad. Som hjemløse omfavner de tre kroppe den marginaliseredes eksklusion fra rummenes forestillede organisering. Fraværet af en mandlig skikkelse er også fortællingen om familiebånd og en synliggørelse af kvindekroppen i et offentligt rum som noget udstødt, isoleret og søgende efter frihed. Men samtidigt insinueres den traditionelle kvinderolle, som må sørge for maden. Gennem en sammenfletning af flere topiske komponenter taler disse beskrevne kroppe om forholdet mellem erfaringen af et 'her' (Frankrig, det lokale) og et 'der' (hjemland, kultur, tradition) ud fra en eksileret og marginaliseret position. Det er kroppe, der selv er konfliktfyldte steder, som kan synes afgrænsede indenfor metroens grænser, men rejser langt hinsides.

Skriften er blikket, der filtrerer vanen og viser stedet som socialt rum. Beskrivelsens kliniske form skal afsløre den eksileredes marginale tilværelse i samtiden gennem en politisk skrift. Det infra-ordinære bliver ekstraordinært, når beskrivelserne påpeger, hvordan den isolerede og ekskluderede krop taler om "paysages étranges ou fantastique" (Sebbar 2007, 12) og i samme vending om historie, kolonialisme, fremmedgørelse. Beskrivelsernes rum er også den sociale skams rum, som først og fremmest er en upersonlig og uendelig form. Social skam handler altså om – hvilket også står i tydelig forlængelse af spørgsmålet om det hverdagslige og litteraturens fremskrivning af vore sociale rum – hvordan vi ser og er opmærksomme. Social skam skal ikke kun eftersøges i ekstreme situationer, men også lokaliseres under tilsyneladende ubetydelige øjeblikke og tilstande.

#### **4.4 Stedets social-historiske dimension – Jean Rolins *Zones***

Empiriske beskrivelser af vore konventionelle hverdagssteder finder vi igen hos den franske forfatter Jean Rolin i hans bog *Zones* fra 1995. I andre (delvist fiktive) værker undersøger Rolin også stedernes hverdagslige dimension og underliggende historiske udvikling. I *Zones* udforskes og beskrives i løbet af nogle måneder udkanten af Paris. Rolin bevæger sig langs denne fysiske og mentale kant, som grænser op mellem hovedstaden og forstæderne – en grænsetilværelse. Han registrerer så mange detaljer som muligt, som han ser fra forskellige steder: gaden, caféen, hotellet, toget. Som Ernaux og Sebbar er han først og fremmest en anonym betragter, selvom både Ernaux og Rolin også indskriver personlige refleksioner i deres tekster (som dog peger på den individuelle erfarings tilknytning til det fælles). Hans ærinde er at bevæge sig ud og registrere omgivelserne. Den franske litteraturhistoriker Dominique Viart beskriver Rolins projekt som en bevægelse mod materialiteten, som adskiller sig fra en fiktiv narrativ ramme: "Écrire le réel, ce n'est donc plus installer une 'histoire' dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient" (2005a, 221). Fælles for Rolin, Ernaux og Sebbar (i *Métro. Instantanés*) er et forsøg på at sortere i virkeligheden ved at registrere og klinisk aktualisere stederne og fremhæve kroppene. Modsat Ernaux og Sebbar er Rolins metode imidlertid præget af en større tilfældighed. Hvor Sebbar i *Métro. Instantanés* udelukkende fokuserer på metroens rum, og Ernaux i *Journal du dehors* og *La vie extérieure* tekstligt begrænser sig til en beskrivelse foretaget direkte på udvalgte steder, er Rolins bog mere præget af en vandring. Korte beskrivelser kombineres med længere beskrivelser. At man bevæger sig rundt er tydeligt. Læseren får dermed en anden fornemmelse af kortlægning. Rolin nærmest flanerer rundt i disse marginaler zoner; en – som han skriver – "[...] voyage sans destination [...]" (32). Men som franske Bruno Thibault bemærker, vil det være forkert at kalde Rolin for flaneur. Det er snarere vagabondens rolle. Tilfældige vandringer iscenesætter ikke blot et omvendt hierarki, der taler fra bunden, men erstatter fascinationen af det ekstraordinære med det infra-ordinæres sociale rum. Thibault skriver netop:

Il est clair que Rolin n'est pas un flâneur comme Baudelaire ou Apollinaire, tout à tour fasciné par le spectacle de la vie moderne et exaltés par le vent du large. Au contraire, Rolin est un rôdeur qui cherche à dévoiler l'envers du décor de la modernité (71; min fremhævnings).

*Zones* finder sted flere steder. Det er zoner, hvor kroppens territorium og sted udforskes. Et fransk ord for forstædernes [la banlieue] beboere er *zonards*. Folk, der bor på grænsen: fysisk udenfor, men symbolsk indenfor, siden pariseren og Paris må måle sin egen identitet mod forstæderne. Rolin undersøger altså både de steder og den krop, som lever i en grænsetilværelse (jf. eksilet).

Hotelværelset er også et genkommende sted i *Zones*. Her betragter Rolin omgivelserne gennem vinduets snævre ramme (i næste kapitel undersøger jeg beskrivelser gennem togvinduet hos fire franske forfattere).<sup>27</sup> Andre steder er, som allerede nævnt, caféen og gaden, men også toget er et genkommende sted hos Rolin. Jeg vil i det følgende fokusere på tre forskellige beskrivelser fra Rolins bog.

I bogen *Algeria in France* forklarer Paul A. Silverstein, med udgangspunkt i det franske transportsystem, at det er sigende for den sociale forståelse, hvordan togservicen er markant anderledes i forstæderne end i Paris (110). Der er altid måder at komme til og fra Paris på; man kan altid komme fra det ene sted i hovedstaden til det andet. Fra forstad til forstad reduceres mulighederne kraftigt. Forstæderne står placeret som separate enheder, der kun skal forholde sig til hovedstaden og altid placeres nederst i målestokken. Silverstein skriver desuden, hvordan hverdagen for immigranter og beurs er fyldt med racisme, fordomme og politikontrol i metroen (110-115). Det ser vi blandt andet beskrevet i *Shérazade* og *La fille du métro* af Sebbar. RER-toget er metroens tilsyneladende modpol. Ikke kun har den langt færre linjer, men det er også det rum, hvor en symbolsk og social frygt finder sit umiddelbart afgrænsede rum. Metroen bevæger sig også udenfor Paris, men dets symbolske status er *intra-muros*. RER-toget er derimod forstædernes tog og således vægtet af samme sociale diskurs.

Når Rolin imidlertid i bogens begyndelse tager metroen (og ikke RER'en) ud af Paris, eller når Shérazade bevidner daglige racistiske hændelser, eller den anonyme algerier ender sine dage ved metroens udgang efter først at være fortabt under jorden hos Boudjedra, bliver den symbolske forskel mellem RER-toget og metroen ophævet til fordel for de sociale erfaringer, der faktisk italesætter den konkrete sociale dimension af disse rum. Der er måske nok en repræsentativ forskel på

---

<sup>27</sup> En læsning af vinduet i bl.a. Rolins *Zones* kan findes i: Joshua Armstrong, "Writer, Window, World: Jean Rolin's Perishing Panoramas and François Bon's Fleeting Frame" (2013).



metroen og RER'en, som har hver sin symbolske og forestillede ladning. Som journalisten Anne-Louise Sautreuil også skriver i *RER mon amour. Un an sur les rails*, hvor hun tilbringer et år i RER-toget for at beskrive og snakke med de mennesker, hun møder:

J'ai surtout été étonnée par le nombre de personnes, notamment parmi celles qui ne prenaient jamais le RER, qui m'ont demandé tout de go si je n'avais pas 'peur de me faire violer' ! Pour une de mes amies, lyonnaise, l'équation 'RER = viol' était tellement évidente que pour rien au monde elle n'avait voulu prendre le train régional lors d'un séjour d'un mois en banlieue parisienne (14).

I vores hverdag er metroen og RER-toget allerede et topos, der har en universel kulturel betydning. Som et erfaret og opfattet rum viser litteraturen imidlertid, at metroen er ligeså fremmedgørende og ekskluderende et rum som RER-toget. Sautreuil møder også vold og aggression i RER-toget. Men tiggere og hjemløse personificeres også, og tilfældige menneskers livshistorie træder frem i et bredt kulturelt spektrum: "[...] découvrir les histoires qui se cachent peut-être là, dans cet espace qu'empruntent chaque jour des millions d'usager" (ibid.). Det er altså ikke kun metroen i Paris, som er ladet med disse mangfoldige relationer og kulturer, men i særdeles også RER'en. Litteraturen viser, at en social frygt også taler sin tydelige stemme i metroen, hvor det så ofte er de ekskluderedes kroppe, som er ofrene på en hverdagslig basis og altså ikke kun borgerskabets hvide pariser. Stedets mangfoldighed kan ikke reduceres til én symbolsk værdi. Man må altså se på de konkrete erfaringer og kroppe, der konstante aktører i stedets begivenhed. Det betyder ikke, at RER-toget ikke også kan være et farligt sted. Men stederne reduceres ikke til én endelig repræsentation. Man kan dermed pege på både de fremmedgørende strukturer, og de erfaringer og hemmeligheder, som skaber et fællesskab.

I *Zones* beskriver Rolin først en scene fra RER-toget efterfulgt af en scene i metroen. Den første scene lyder:

CONVERSATION DANS LE RER

Sur la ligne B du RER, deux dames d'origine réunionnaise s'entretiennent de la Bible et des choses sacrées, à propos du film que l'une d'elles a vu hier soir à la télévision, *Salomon et la Reine de Saba*, avec Yul Brynner dans le rôle du premier et Gina Lollobrigida (ravissante, comme à l'accoutumée, mais bizarrement affublée au doublage d'un accent d'égérie libanaise) dans le rôle de la seconde. 'Tu sais, dit la qui a vu le film, c'est le roi David qui meurt et il désigne son fils Salomon pour lui succéder.' On sent qu'elle en connaît un rayon en matière d'histoire sainte et qu'elle n'est pas dupe des approximations du scénario. Puis elle interroge l'autre dame au sujet d'un voyage qu'elle vient de faire en Inde: 'Est-ce que c'était beau? – C'est très pauvre! – Il ne faut pas juger de la beauté d'un pays d'après la pauvreté, reprend la dame biblique. Parce que à ce compte-là, à Paris, si tu ne vois que le RER, le métro, il n'y a rien de beau, hein?' Puis, après un temps: 'La province, c'est plus beau.' (52)

RER-linje B er linjen, der kører mellem lufthavnene og Paris. Man må formode, at de to kvinder er tilrejsende. De kommer fra øen Réunion, som er en fransk region beliggende i det Indiske Ocean. Deres samtale tager udgangspunkt i den bibelske fortælling om dronningen af Saba og kong Salomon. I det Gamle Testamente beskrives, hvordan dronningen besøgte Salomon, søn af David, med utallige gaver. I en kort passage i Biblen skildres, hvordan Saba kommer til Salomon for at teste hans visdom. Da hun er overbevist, giver hun ham de medbragte gaver. De to kvinder taler henholdsvis om den bibelske fortælling og en filmudgave af historien.

RER-toget bliver en rum, hvorfra fransk kulturs mange stemmer kan høres. Det er et kompakt rum, som kulturelt og kropsligt bevæger sig hinsides dets inddelte grænser. Forholdet mellem det åbne og lukkede påpeges gennem de to kvinders italesættelse af byens indelukkede og monotone fremtræden kontra provinsens åbne skønhed, som nærmest omvender forventningerne til Paris som det skønne og forstæderne som det farlige. De kører gennem de åbne omgivelser frem mod byens gader. Derfor bliver scenen også en understregning af togets kollektive og upersonlige rum såvel som en fortælling om fransk kulturs tilstedeværelse hinsides den europæiske landegrænse på den ene side og en fortælling om tradition kontra modernitet på den anden side. Denne åbning af historien og grænserne finder her sit rum i RER-toget og ikke metroen. Deres diskussion om henholdsvis den bibelske og filmiske fremstilling af den samme historie, angiver – som Shérazades tørklæde og walkman – hvordan den rejsende, ankomne eller eksilerede altid befinder sig i en grænsetilværelse, på samme måde som RER-toget erfaringsmæssigt og symbolsk også altid er i en grænsetilværelse (jf. Djaïdanis *Mon nerf*).

Denne scene bekræfter måske mere togets almene funktion. De to kvinder skal fra lufthavnen ind til Paris, og scenen synes ikke direkte at påvise rummets sociale produktion og dermed åbne konventionens tilvænnede kasse. Men i kraft af RER-togets sociale status fordrer scenen alligevel en omformning af stedets symbolske kvalitet. RER-togets status – som diskuteres ovenfor – er symbolladet. Men frem for at understrege denne værdi og samfundsmæssige diskurs, er scenen her – samt i flere tilfælde hos Ernaux – uskyldig. Det ufarlige bliver en omformning af konventionen. Derfor bliver scenen helt central, fordi den modvirker en generel samfundsdiskurs. Der synes dog ikke at være en klar subtopisk komponent i scenen, der følger de foregående. Det er snarere et bidrag til udforskningen af stedernes og rummenes sociale kvaliteter. Det mest tilsyneladende uskyldige kan på den måde besidde en særlig kommentar til rummenes repræsentative forestilling, samtidigt med at scenen diskret italesætter fransk kulturs iboende konflikter, hvad angår spørgsmålene: national kultur, identitet og eksil.

Scenen fra RER-toget efterfølges i *Zones* af en scene i metroen:

#### ALTERCATION DANS LE MÉTRO

Au métro La Chapelle, un Noir branché, jeune, coiffé d'une casquette de base-ball, chaussé d'énormes pompes de sport, vêtu d'un t-shirt et d'un pantalon retroussé à mi-mollets, en insulte un autre, plus âgé, pas branché, chaussé de godasses plates, habillé chez Tati d'un blouson bleu clair et d'un pantalon à pli d'un bleu plus sombre, qui a eu le mauvais goût de protester après que le premier lui eut collé au cul pour franchir sans ticket le tourniquet du métro: 'Va travailler pour le Blanc huit heures du jour, si tu veux payer ton ticket!' Puis, devant la ténacité de l'autre, qui fait front et ne semble nullement décidé à s'en laisser conter, le mariole baisse d'un ton: 'J'te respecte, mais...' Quand la rame arrive, il s'assoit de manière à occuper à lui tout seul une banquette, lançant aux voyageurs debout un regard de défi, avec l'espoir, sans doute, que l'un ou l'autre va protester. Mais tout le monde n'a pas la fermeté d'âme du type habillé chez Tati (53).

Hvor scenen i RER-toget var rolig og på overfladen uskyldig, bærer denne scene mere præg af en tydelig konflikt. Beskrivelsen er besmittet med en vis fordom og social skam, der synes at træde frem i aktørernes indbyrdes relation. Derudover oplever vi igen, hvordan konfrontationen handler om en kamp om rummet. I en bredere forståelse er dét også en kamp om, hvordan den fremmedes krop kan erobre sin egen stemme og selvforståelse med afsæt i de fremmedgørende strukturer, der

præger samfundet. Scenen er både en kamp, som er tydeligt konfronterende, og en spejling mellem de to centrale kroppe, der eftersøger en vis forståelse hinanden imellem. Deres stemmer er præget af frustration og markerer kroppens splittelse mellem frygt, fordom og irritation. Den unge fyr breder sig til sidst i scenen over to sæder og udviser en tydelig provokerende adfærd mod sine medrejsende. Han håber på protest. Igen ser vi både en forstyrrelse af det private rum i en offentlig kontekst, samt den samtidige social-kropslige initiering og fremmedgørelse. Det er en kamp om rummet, der udmunder i et forsøg at italesætte sin egen krop i et offentligt socialt rum. Men de to karakterer påtager også hver sin rolle i en scene, som italesætter den konfliktfyldte selvforståelse, der kan præge immigranten eller den eksilerede krop. Scenen fremhæver dermed også de relationelle forhold, der er mellem den fremmede Anden og den hvide pariser. Når den unge fyr breder sig, er det en adfærd, der på den ene side er provokerende, men på den anden side også tilsvarende fordommens forventning. Den anden person står som den arbejdende fremmede, som vil integreres i samfundet, og måske ser sin situation som sårbar på grund af den unge fyr opførsel.

Imidlertid må scenen læses gennem den kropslige og erfaringsmæssige dialog, der opstår de to mellem, samt mellem krop og rum. Scenen splittes mellem det private og offentlige. Fordommens, frustrationens og provokationens selvopretholdelse træder frem som en både kropslig og social-rumlige kamp. Enhver af de to aktører bliver en social protagonist. Deres individuelle handlinger er båret af såvel en individuel forholden sig til rummet og en kollektiv ditto. De to aktører indgår i en gensidig forestilling om individet i form af den Anden: den hårdt arbejdende lavtlønnede og den unge provokerende i mærketøj. Mounirs tvetydige stemme i *Mon nerf* kan genkendes i disse to aktører. Det er en dobbelt bevægelse: individuationen [fransk: individuation] og individualiseringen [individualisation]. Førstnævnte henviser her til konstitution af det 'moderne intime selv' og sidstnævnte det 'sociale jeg' (Lussault 2007, 166). Enhver krop er sin egen og et socialt produkt. Denne dobbelte gensidighed spejles i de to aktørers kroppe, i dialogen og responsen fra medpassagerne. Man erfarer således sin egen kropslighed som noget intimt og socialt på samme tid. Hvor det intime peger på ens egen relation til selvet og ens synlighed i rummet, peger det sociale på den diskursive italesættelse af kroppen, og hvordan det også afspejler ens selvforståelse. Det er en

kamp om rummet, der handler om erobringen af ens sociale krops kvalitet som en intim opretholdelse og genkendelse af sin egen krop i en offentlig sfære. Det er samme subtopos, hvor 'den sociale modspiller' indgår i en aktiv kvalificering af det sociale rum. Her bliver 'den sociale modspiller' splittet i to konkrete kroppe, som spejler sig i hinanden.

Den sidste scene, jeg vil beskæftige mig med fra *Zones*, finder også sted i metroen. Metroen er, skriver Augé i *Le métro revisité*, et konkret rum, hvor alle krydser alle, og et abstrakt rum, hvor en offentlig mening [opinion] formes (61-62). Det er de faktiske erfaringers sted, men også diskursens og repræsentations sted. Man erfarer noget konkret, men erfaringerne er også farvet af en generel holdning og meningsdannelse knyttet til stedet.

I denne beskrivelse etableres igen en vis uro og frygt, som i øvrigt forholder sig til rummet som social kamplads. Det er med andre ord samme subtopos, der i forskellige udtryksformer har været gennemgående hos blandt andet Mabanckou, Sebbar og Djaïdani og i scenen før:

À 18 h 30, au milieu du plan incliné conduisant de la bouche du métro Gallieni à l'entrée du centre commercial Bel-Est, un type fait la manche, à genoux, brandissant à deux mains – dans une position, donc, épuisante – un morceau de carton sur lequel il a écrit 'J'ai faim'. À la même heure, venant de Bagnole, un groupe de zoulous à la carrure inhumaine, armés de litrons pleins, s'engouffrent dans le métro Gallieni. Il n'est pas nécessaire d'être sociologue, ni même éducateur de rue, pour craindre qu'avant la fin de la soirée ils n'aient commis un nombre appréciable de délits, et peut-être même de bien saignants. Mais là, Dieu merci, ils sont en phase d'échauffement – on peut penser que leur ardeur guerrière ne se donnera libre cours que lorsqu'ils auront embarqué dans une rame – en ne prêtent aucune attention aux brebis éparpillées sur la dalle. En haut de l'escalier du métro, debout devant une table minuscule, une dame chinoise grave des prénoms sur grain de riz (73-74).

Toget er allerede et socialt rum med sine konventioner og fordomme, og et rum, hvor modstands- og magtrelationer kan vises. Joshua Armstrong pointerer, hvordan Rolin i denne scene "[...] loiteres and observes, and picks up a hidden relationality" (2013, 465). Vi har igen den hjemløses figur, der også peger på toget som et hjem for samfundets udsatte. Rolin beskriver en gruppe *Zoulous*, der indskriver en frygt og uro. Der er et særligt fokus på krop og rum, som vi også så det hos eksempelvis Ernaux, Sebbar og Boudjedra. Den hjemløse ligger i en smertefuld position. Som

Armstrong påpeger, er han en destabilisering af den behagelige bevægelse fremad, som de forbipasserende nyder (ibid.). Han er en figur, der knækker det tilvænnede blik, men som først træder rigtigt frem i teksten. Derudover – som tilfældet var hos Ernaux og Sebbar – bliver han en markør for en rumlig orientering og organisering. Hans smertefulde position bryder forestillingen om rummet som organisk helhed og med modernitetens direkte blik mod fremtiden, hvor enhver brydning eller krise blot skal generstattes af det, der var før. Hans krop er samtidig: relationel og i konflikt.

Gruppen af *Zoulous* fremstår som en trussel i rummet. De bryder rummets vante og trygge sfære. Her plejer alt at være formet efter det private rums intime og hverdagslige regler. Deres truende tilstedeværelse er igen synliggørelsen af en rumlig magtrelation. Forventningen om ballade er allerede indlejret. Der er en iboende frygt i rummene. Når Rolin pointerer, at man ikke behøver være sociolog for at se, hvad klokken har slået, understreger han den frygt og fordom, som de færreste kan se sig fri for. Men den manglende konfrontation peger også på – som hos Djaïdani – at rummet også er *markeret af* fordommene. Rummet er politisk ladet. Der er altid en magtkamp på spil. Man træder ind i et rum, som allerede er splittet mellem frygten og fordommen, der gensidigt fodrer hinanden. Men herigennem viser den sociale skam sig igen, når man enten genkender frygten eller bliver forarget over fordommen.

Som i eksemplet hos Ernaux, hvor en demonstration blev beskrevet, viser denne magtrelation og brydningen af det intime, også at kun de hvide tager toget. Igen gør litteraturen det dog muligt at fremskrive en modmagt. Toget bliver i denne scene et subtopos, der igen er knyttet op på aggressivitet og en kamp om rummets magt- og initieringsritualer. Det er 'den sociale modspillers' scene. Det er en tvetydig stemme, der minder om Mounir og hans overlegenhed og naivitet. Stedet besidder således en iboende spænding, som både markerer dets heterogenitet og fremskriver sociale detaljer, hvis indtryk på metrobrugerne og stedet som samlingspunkt ellers kun lader sig erfare kropsligt *in situ*. Scenernes konstante spænding viser altså, hvordan det sociale rums konfiguration er præget af et hierarki, hvor magten om rummet efterfølges af sociale ofre og diskursive indlemmelser af kroppen under symbolikkens homogene fane fremskrevet i den sociale skams affekt.

#### 4.5 Den sociale skams indlejring og stemme

Som nævnt i starten af dette kapitel lokaliseres *social skam* som disse teksters tematisering. Hvor eksilet var båret af en erfaring knyttet til de beskrevne og fortællende kroppe i de sociale rum, synes social skam at befinde sig i en relation mellem tekst, krop og socialt rum. Det betyder, at den sociale skam skal lokaliseres som noget, der kan agere konkret på læseren og erfaringen af rummene, men spores på tekstens niveau. Men i lyset af eksilet betyder det også, at tematisering som drivkraft for en tekst ikke begrænser sig til én enkelt tekst eller, at en tematisering står alene. Et topos kan være båret af flere tematiseringer. Eksil og social skam vil krydse hinanden, ligesom rummene og stederne ikke kan siges kun at besidde en singularer erfaring eller krop.

I *Journal du dehors* skriver Ernaux om sin i de to bøger sjældne brug af et 'jeg': "'Je' fait honte au lecteur" (19). Det er en invitation til læseren om at træde ind i tekstens politiske rum og med afsæt i teksten at træde tilbage ud i vore empiriske sociale rum med nye øjne. Men det er også en henvendelse til det erfarende jeg, der allerede bebor vore steder, men hvis opmærksomhed er fanget af vanens slørede optik. Vi ved endnu ikke, hvordan man ser, skriver Perec i *Espèces d'espaces* (100). Den sociale skam skal eftersøges på det infra-ordinære niveau i forholdet mellem tekst og virkelighed. Det handler om at gribe denne affekt som noget, "[...] qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence", som Perec skriver (1985, 23). Den sociale skams 'jeg' er nemlig ikke bare et singulariseret jeg. Det skal findes et sted mellem det intime selv og sociale jeg (jf. Lussault foroven), eller som del af et offentligt fælles rum: det, som Sheringham foroven kalder det transpersonlige jeg. Som affekt er skammen indlejret i hverdagen som et erfaringsniveau. Det står bundet i vore sociale relationer og rumlige praksis, men anerkendes sjældent som en politisk størrelse (Rancière).

Når man taler om skam, taler man typisk om en følelse. Som kort diskuteret foroven er bevægelsen fra følelse til affekt, også en bevægelse fra psykologien til rummet og situationen. Spørgsmålet om skam rejses blandt andet af filosofen Jean-Paul Sartre i *L'Être et le néant*. Her skriver han:

[La honte] est conscience non positionnelle (de) soi comme honte et, comme telle, c'est un exemple de ce que les Allemands appellent 'erlebnis', elle est accessible à la réflexion. En

outre sa structure est intentionnelle, elle est appréhension honteuse *de* quelque chose et ce quelque chose est *moi*. J'ai honte de ce que je *suis*. La honte réalise donc une relation intime de moi avec moi : j'ai découvert par la honte un aspect de *mon* être. Et pourtant, bien que certaines formes complexes et dérivées de la honte puissent apparaître sur le plan réflexif, la honte n'est pas originellement un phénomène de réflexion. [...] [L]a honte dans sa structure première est honte *devant quelqu'un* (275).

Skammen er, ifølge Sartre, en følelse, der kan opleves som noget erkendt. Den franske litteratur Dominique Rabaté påpeger i *Le Roman et le sens de la vie*, at *Erlebnis* henviser til noget, der er "[...] vécue par le sujet" (33) i en bredere erfaringshorisont [Erfahrung]. Skammen er her en oplevelse; en affektion. Det peger, ifølge Sartre, tilbage på det oplevende subjekt (modsat erfaringen, som lokaliseres mellem det fælles og individuelle). Skammen er iboende i selvet og taler for selvet. Det er intimt, men må alligevel anerkendes af en anden. Det er en individuel følelse, der altså ikke helt kan erkendes uden tilstedeværelsen af en anden: "[...] la honte est, par nature, *reconnaissance*. Je reconnais que je *suis* comme autrui me voit", skriver Sartre (277). Selvet og følelsen skal spejles og anerkendes af en anden, før skammen kan genkendes som en oplevelse eller følelse for selvet:

Mais cet être nouveau qui apparaît *pour* autrui ne réside pas *en* autrui ; j'en suis responsable [...]. Ainsi la honte est honte *de soi devant autrui* ; ces deux structures sont inséparables. Mais du même coup, j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être, le Pour-soi renvoie au Pour-autrui (277-278).

Skam indgår dermed i et dialektisk forhold, hvor en anden skal konstituere oplevelsen af skam for selvet. Modparten reduceres imidlertid i denne bevægelse til at være intet andet end en anerkendelse af følelsen for det oplevende selv. Sartre skriver videre:

Autrui [...] se présente [...] comme la négation radicale de mon expérience, puisqu'il est celui qui je suis non sujet mais objet. Je m'efforce donc, comme sujet de connaissance, de déterminer comme objet le sujet qui nie mon caractère de sujet et me détermine lui-même comme objet (283).

Ikke kun reduceres skam til en individuel følelse. Den reducerer også modparten. Derfor er skam i den henseende også en understøttelse af den første forestilling om den Anden hos Augé, som vi så i starten af kapitlet, hvor kroppen blot tjener til



konstitutionen og gyldigheden af det oplevende privilegerede selv. I denne henseende er den Andens erfaring en truet erfaring. Hos Sartre bliver skammen en følelse, som i sidste kun konstituerer det selv, der oplever følelsen af skam, og derfor ikke den anden, hvori skammen genspejles. Skam er en relationel erfaring, men knyttes primært til den oplevende part. Modpartens krop og erfaring tjener et formål og ekskluderes følgelig. Når følelsen af skam optræder i en social kontekst, mister modparten med andre ord langsomt sin gyldighed.

Hvis vi imidlertid ser på skam som affekt, kan det pege på de sociale rumlige relationer, der undsiger og tildeler den ekskluderede krop sin egen gyldighed og erfaring. Som social affekt kan skam fremskrive den Andens krop og erfaring i en rumlig konfiguration frem for blot at reducere denne krop til en spejling af selvets egne følelser. Skam findes her mellem det individuelle og det fælles.

Hvis vi følger Ernaux' forestilling om skam som noget, der kan bevæge sig på tværs af de beskrevne kroppe og steder, må man forholde sig til, hvordan skriften kan udforske det sociale offentlige rum. Hvis skam skal lokaliseres som affekt og ikke følelse, må man lokalisere det mellem det offentlige og private rums sociale brydninger. Ifølge Hannah Arendt konstitueres en offentlig virkelighed ved, at noget bliver synligt for os. Noget skal ses eller høres af andre end os selv. I det offentlige er det intime allerde 'extimt'. Det betyder ikke, at det private ophører med at eksistere. Private og intime følelser, som kærlighed eller smerte, vil til stadighed findes, men i et offentligt rum vil de kun tage en delvis perverteret form. De er ikke absolut genkendelige som følelser for det enkelte individ. Før det private derfor skal kunne erfares af andre, må det af-individualiseres. Arendt skriver: "The presence of others who see what we see and hear what we hear assures us of the reality of others" (50).

Social skam skal indskrives i et offentligt fællesskab. Social skam må blive genkendt af andre og erfares af andre, uden at det ender som blot selvets intime følelse. Derfor bliver social skam også et spørgsmål om den Andens gyldige krop frigjort af den sociale modaktørs og rummets undertrykkende magtrelationer. Social skam må altså forstås som en særlig politisk form for affekt. Den sociale skam bremser vores forventninger til verden. Som affekt muliggør det en modstand mod

rummet, fordi skammen således erkendes som en politisk størrelse, som begribes i vores afhængighed af andre og dertilhørende rumlige praksis.

Samtidigt må den litterære bevågenhed dog ikke fraskrive tilstedeværelsen af rummets sociale hierarkier og strukturer, da disse er afgørende for erfaringen af skam som en fælles og social affektiv relation. Hverdagens fremmedgørende konventioner og selvets stemme skal ikke transcenderes, men udforskes som immanente politiske delinger og potentielle genfordelinger (Rancière). Som Adrienne Rich også skriver angående udsigelsen som politisk problem:

*The difficulty of saying I [...]. But once having said it, as we realize the necessity to go further, isn't there a difficulty of saying 'we'? You cannot speak for me. I cannot speak for you. Two thoughts: There is no liberation that only knows how to say 'I'; there is no collective movement that speaks for each of us all the way through. And so even ordinary pronouns become a political problem (224).*

Social skam handler om at anerkende det fælles og individuelle på samme tid. Det er et spørgsmål om at erkende erfaringens mange modi og ikke reducere erfaringen til fordel for konstitutionen af sin egen oplevelse. Derfor handler social skam også om at anerkende de sociale rums hierarkiske konfiguration, og hvordan socialt fremmedgørende og eksklusive mekanismer har del i forholdet mellem vore kroppe og steder. Litteraturen synliggør kampen om rummet og sanseliggør skammen som tekst. Den er ikke allerede afhængig af læseren som oplevende subjekt. De faktiske kroppe bliver hermed synlige og italesat. Som Ernaux også skriver, skal spørgsmålet om social skam fremhæves som et tab af selvet til fordel for en skrift, der sætter sig "[...] en relation avec le social, le sexuel, etc. ! – et une fusion dans le 'on', le 'nous'" (2011, 40). Skriftens rum bliver den sociale skams rum, hvor erfaringen findes på såvel det infra-ordinære som det topologiske niveau.

Selvom den sociale skam er på tekstens niveau, er den stadig tæt forbundet til de relationer, som er mennesker imellem. Vi kan føle skam over for andre uanset om de er nære eller fremmede for én. Skam er således gensidig. Den er utilregnelig og afhængig af sin kontekst. Man kan skamme sig på andre vegne eller vise skam overfor den Anden eller endda vores verdens tilstand, som Aisleen O'Donnell skriver (2). Litteraturen kan så fremskrive de øjeblikke, der ændrer vores sensibilitet

og afbryder hverdagslivet bedøvelse. Et kritisk rum åbnes, der inkluderer former for modstand og kreativitet.

Social skam kan her relateres til Deleuzes forestilling om skam som affekt:

Gilles Deleuzes offers a reading of shame that, whilst resisting the ways in which life can become appropriative, egoistic, sedimented, habitual and unable to respond to the existence of others, is less focused on being seen or judged by the Other, than with one's indifference to the Other, and one's capacity to buffer oneself against what is intolerable in the world. He tries to find creative ways to de-personalise the self as a way to intensify life in order to sense more and perceive more. [...] It begins with the moment that one sees the intolerable. [...] Because shame invites consideration of the experience of the world and others, it serves as a reminder that that which is 'other' than us exists. In this respect, it is welcome because its disruptive quality helps to open us to becoming-other, to that which is not ourselves (O'Donnell, 7, 11).

Hos Ernaux bliver den sociale skam særligt knyttet til spørgsmål om køn, race og klasse. Skriften bliver en kniv ind i virkeligheden, der udforsker kroppene som rumlige markører, symbolske repræsentationer og en faktisk tilstedeværelse. Hos Sebbar knyttes tematiseringen social skam til eksilets tematisering. Sebbar peger gennem sine metrobeskrivelser af det offentlige rums marginaliserede skikkelser på, hvordan kroppen indgår i en særlig relation til det offentlige. Rolin synes derimod at fremskrive den sociale skam ud fra et rumligt dialogisk billede. Her iscenesættes rummets magtstrukturer, og hvordan kroppen kæmper for sin egen gyldighed imod fordommenes og frygtens stemme på den ene side og provokations performative gensvar på den anden. Den sociale skam bliver dermed en relationel markør for, hvordan man faktisk omgås i rummet, og hvordan kroppene er i dialog med hinanden. Men hvor Sebbar måske taler tydeligst med eksilet, aktiverer de forskellige subtopoi også hos Ernaux og Rolin også langsomt eksilets tilstedeværelse.

Hos de tre forfattere er de samme hidtidige subtopoi, som gør sig gældende, hvor enten krop eller overflade taler om rummets magtfulde og sociale initiering, der kobles til en kamp om rummet via 'den sociale modspiller'; om barnlighedens passage til erindringen og den kropslige frigørelse fra rummets symbolske magt.

Men disse subtopoi taler nu også den sociale skams stemme. O'Donnell skriver med udgangspunkt i Deleuze:

When shame puts into crisis the complacency of everyday existence and common sense, drawing to visibility and impossibility of living under a given set of conditions, this marks a point of impasse and impotence. The experience also creates sensitivity to the richness of the present, to the forgotten histories, excluded others, silenced voices and unrealised worlds as well as to the real potentials of a concrete situation. Shame is excessive, rupturing the habits of the everyday, and drawing to light the limits of sensibility in a way that allows us to see (21).

Social skam peger altså på relationen tekst og rum, opmærksomhed og krop, vane og konflikt. På den måde kan den sociale skam vise os nye relationer til virkeligheden. Med afsæt i vore fælles rum hiver den sociale skam os tilbage mod det intime. Men som Ernaux skriver:

L'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable. Quand j'écris, tout est chose, matière devant moi, extériorité, que ce soit mes sentiments, mon corps, mes pensées ou le comportement des gens dans le RER (2011, 139).

Den sociale skam er en sanselig ekspansiv størrelse, der går på tværs af kroppene uden på forhånd at adskille eller reducere dem. Det er nemlig kroppens egentlige erfaring, som udforskes som noget specifikt og genkendeligt via en politisk indgriben i vore steders og rums hierarki. Herfra kommer en ny type krop, der peger tilbage mod den sociale skams affekt og frem mod en kollektiv omformning af vore rums organisering og kroppes fællesskab. Den sociale skam og eksilet er således en tværgående og kritisk åbning af vore rum og steder.

## 5. Moderniseringens fladhed – fra centrum til periferi og samtidighed

### 5.1 Moderniseringens *evenness*

I sin bog *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture* skriver amerikanske Kristin Ross:

But we must return now briefly to the most important promise made by modernization: its evenness. Modernization is even because it holds within itself a theory of spatial and temporal convergence: all societies will come to look like us, all will arrive eventually at the same stage or level, all the possibilities of the future are being lived now [...]. [...] Modernization promises a perfect reconciliation of past and future in an endless present, a world where all sedimentation of social experience has been leveled or smoothed away [...]. [...] (10-11).

Ross går videre til at skrive, at den franske oplevelse imidlertid kan vise moderniseringen som andet end denne ensrettethed og fladhed [*evenness*]. Den franske oplevelse viser, påpeger Ross – gennem flere eksempler i bogen – moderniseringen som "a means of social, and particular racial, difference" (ibid.). Det betyder, at denne *evenness* henviser til en dobbelt erkendelse af moderniseringen som erfaring og bevægelse (urban, kapitalistisk osv.). Det er en helhed og en fladhed, hvor alle forskelle synes udlignet. Men selvom denne flade fremstår ensartet, er den faktisk konstitueret af forskellige sociale strukturer. På den måde kan denne *evenness* ses som en dobbelt begrebsliggørelse af moderniteten: erfaringens forskelle og overfladens lighed. Alting synes måske at foregå på samme tid i et uendeligt nu, men under homogenitetens entydighed bemærker man ikke, at denne samtidighed faktisk er konfliktfyldt, før man allerede er videre. Det samtidige i denne henseende er således båret af moderniteten. For løftet om, at hele fremtiden faktisk leves nu, er blot den undskyldning, der gør, at blikket på nutiden faktisk er blikket mod fremtiden.

Denne *evenness* kan derfor tjene som skriftens tematisering. Moderniseringen indebærer på forhånd forandringens potentiale, hvor alt er muligt. Men samtidigt er det også det muliges umulighed, hvor fremmedgørelsen hersker. I det følgende vil jeg undersøge syv forskellige forfattere, hvor tematiseringen *evenness* er en drivkraft

for en særlig sammenkobling af skrift og erkendelse, som i sidste ende peger frem mod (i relation til de foregående tekster) en bevægelse fra modernitetens lukke til samtidens samtidighed set gennem litteraturen.

Tilgangen til det hverdagslige i samtidslitteraturen er ofte formet efter særlige spilleregler og benspænd. Forfatteren indsnævrer sit blik for at lære at være opmærksom i en i virkeligheden meget flygtig hverdag. Forfattere som Rolin i *Zones* og Ernaux i *Journal du dehors* og *La vie extérieure* brugte stedet som ramme for blik og skrift. Men dette er også tekster karakteriseret ved, at den skrivende selv bevæger sig rundt. Et kropsligt nærvær og en fysisk bevægelse er afgørende for beskrivelsen. Samme kropslige tilstedeværelse er også gældende for karakterne hos Mabanckou, Sebbar, Boudjedra og Djaïdani. Man beskriver stedet, hvor man er, og hvad der sker i rummet på et helt præcist tidspunkt.

Andre samtidsforfattere har i nogle af deres bøger imidlertid et andet springbræt for beskrivelsen. Togrummet er selve strukturen for, hvordan tekst og beskrivelse forfølges. Hvad enten de bruger stedslige filtre for blikket (togvinduet) eller specifikke regler med udgangspunkt i togsystemet (metrodigte), er de fælles om, at skrift og erkendelse er uadskillelige. Togets bevægelse motiverer skriften og blikket. Erkendelsen er ikke givet på forhånd, men udledes i kraft af blik og skrift, der løbende indfanger og omformer omgivelserne. Men disse tekster inkorporerer derfor også denne *evenness* som tematiseringen for både skrift og erkendelsen af rummene. Der er en særlig fladhed på spil i vinduesbeskrivelserne og systemets flade struktur, som kan italesætte omgivelsernes flertydighed. Denne *evenness* henviser altså til såvel modernitetens dobbelthed samt det intime forhold mellem skrift og erkendelse fordret gennem fladhedens mobile perspektiv. Et genkommende spørgsmål hviler på, hvordan virkeligheden er blevet decentreret og det lokale kontra globaliseringen. To subtopoi forfølges her, hvor den ene komponent knyttet til toget er *vinduet* og den anden *metrokortet/systemet* – begge primært i forhold til overfladen (fremfor kroppen).

Jeg vil følgende analysere Jacques Rédas *Les ruines de Paris* (1977), Raymond Boziers *Fenêtres sur le monde* (2004), François Bons *Paysage fer* (2000) samt Jean-Christophe Baillys *Le Dépaysement* (2011) som *vinduestekster*, hvor beskrivelserne af omgivelserne er formet efter, hvad forfatteren kan se gennem vinduet, mens toget

suser gennem landskabet. Dernæst vil jeg fokusere på den franske litterær-matematiske gruppe OuLiPos tekster, der tager udgangspunkt i metroen. Jeg vil undersøge henholdsvis Jacques Jouets *Poèmes de métro* (2004), Michelle Grangaud *Stations. Anagrammes* (1990) og Jacques Roubauds *tokyo infra-ordinaire* (2005/2014).

## 5.2 De affektive rums decentrering – Jacques Rédas *Les Ruines de Paris*

I 1837 beskriver den franske forfatter Victor Hugo på en togrejse i Belgien omgivelserne set fra vinduet:

C'est un mouvement magnifique et qu'il faut avoir senti pour s'en rendre compte. La rapidité est inouïe. Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont de taches ou plutôt des raies rouges ou blanches ; plus de points, tout devient raie ; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes ; les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l'horizon ; de temps en temps, une ombre, une forme, un spectre debout paraît et disparaît comme l'éclair à côté de la portière ; c'est un garde du chemin qui, selon l'usage, porte militairement les armes au convoi (71).

Vi finder lignende beskrivelser af omgivelserne gennem togvinduet hos Théophile Gautier i hans *Tableaux de siège* fra 1871 og i Joris-Karl Huysmans *La Cathédrale* fra 1898, hvor "[...] le paysage avait surgi, terrible, de tous parts" (78).<sup>28</sup> Toget og de muligheder det fører med sig i slutningen af 1800-tallet medfører en ændring i erkendelsen af landskaberne.<sup>29</sup> Som Hugo skriver: "Où nos ancêtres eussent vu la vie, nous voyons la matière" (73). Bevægelse og hastighed bevirker, at synet kun kan klamre sig til distancens vigende markører og det tættel flygtige ditto, som forvandler erkendelsen af landskabet og følgelig kunsten og litteraturen. Toget og landskaberne finder en styrke i hinanden. Det er fascinationens kraft talt med enten dystopiens eller utopiens stemme, der kører med toget gennem landskabet. Men toget er også selv moderniseringens sted, og peger derfor selv på ændringerne i landskabet, på industrialiseringens udvikling og globaliseringens begyndelse. Naturen må se sig bekæmpet af jernbanens indtog. Som den franske forfatter Auélien Bellanger beskriver i sin roman *L'Aménagement du territoire* fra 2014:

---

<sup>28</sup> Der henvises til et uddrag af romanen.

<sup>29</sup> For mere om emnet henviser jeg til Marc Desportes: *Paysages en mouvement. Transportes et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècle* fra 2005.

Un pays où le train s'est déployé à grande échelle est un Pays géologiquement mort.  
La France est devenue un paysage lointain.  
On a fait le vide autour des voies rapides. Balayés, le bocage, les sentiers, les petits bois perdus. Détruits, les derniers chemins où l'homme pouvait trouver la liberté [...].  
La vitesse fait peur et n'est jamais aimable.  
La vitesse est une hérésie du temps (319-320).

Hvordan kan man på samme tid kritisk undersøge moderniseringens bevægelse og globaliseringens decentrering uden at forfalde til en nostalgisk og nationalistisk selvforståelse eller klagesang?

Togets indvirkning på erkendelsen og omgivelserne fylder en del i flere af den franske forfatter Jacques Rédas bøger. Bøger som *Châteaux des courants d'air* (1986), *Retour au calme* (1989), *Accidents de la circulation* (2001) og *Pont flottants* (2006) samt samarbejdsværket med Marc Ridaud *Gares et trains* (bestående af billeder og tekster, 1983) er eksempler på beskrivelser af, fra eller i toget. Mit fokus her er på delen "Basse ambulante" fra bogen *Les ruines de Paris*, som udkom i 1977. I små prosadigte beskrives omgivelserne set gennem togvinduet, når Réda tager toget ud af Paris. Vores samfund og rum er ikke længere centreret. Allerede i første sætning i "Basse ambulante" peger bevægelsen også udad: "Quand on sort de Paris par Austerlitz, on voit tout de suite ces entrepôts bâtis comme de palaces de Cannes" (129; min fremhævnings). Vores verden er en decentraliseret verden. Undersøgelsen af moderniteten og samtiden kræver også en bevægelse ud i omgivelserne.

Fremkomsten af nye former for urbane perifere områder rundt om byen, som de Nye Byer, eller de gamle industriområders kamp med nutiden, knytter sig til det forestillede rum. Det er planlagte zoner i yderområderne, der – som en del af globaliseringens og moderniseringens evige bevægelse – fortsætter med at ændre både Paris og dets omgivelser. Forstæderne og landskaberne rundt om hovedstaden er ikke længere bare omkredsen, som indkapsler et centrum. De er selv tværgående fremkomster; en rhizomatisk blomstring. Men fordi Paris så længe har været det privilegerede sted for udforskningen af moderniteten, ved man pludselig ikke, hvad disse decentrerede omgivelserne gemmer. Det ser vi ikke kun i disse fire forfattere – Réda, Bozier, Bon og Bailly, men også hos Ernaux og Rolin.

For Réda bliver vinduet den ramme, som kan indfange omgivelserne. Men siden toget bevæger sig gennem landskabet, indsættes der også en bevægelse i



beskrivelsen. Beskrivelsen og bevægelsen indskraver en tidslighed. Ligesom toget mobiliserer beskrivelsen, bevæger områderne sig.

Tidligt bemærker Réda også, at landskabet ændrer sig. Det er ikke længere storbyen:

Le dispositif ferroviaire se redéploie et procure le même contentement. Aux naissances des bifurcations les remblais enserrant des tranchées, où protestent de la mauvaise herbe et des buissons sournois. Les atteindre doit être pénible, qui plus est défendu, mais un homme obscurci parfois réussit à s'y étendre, dormant les yeux ouverts tandis que cogne à n'en plus finir la fonte contre l'acier des ressorts (129).

Rédas sprog er præget af en større sanselighed end eksempelvis Ernaux' forsøg på en mere neutral stil. Det er en vævning af ord og omgivelser. Det beskrevne er ikke afgrænsede kroppe, men skikkelser, der svøbes ind i omgivelserne. Det utæmmede ukrudt og de små buske, eller manden, hvis slørede fremtoning bevæger sig mellem det vågne oplyste og det drømmende mørkelagte, lader grænsen forsvinde i horisonten. Vejen ud af Paris er også vejen ud af en forestilling om verden, hvis søjler hviler på metropolens centre. Omgivelserne set gennem ruden er "[...] dépourvues de centre et de malheur visible [...] [et] semblent toujours oubliées, déjà presque absorbées par ce petit cadastre de brique et de lilas (ibid.)". Men det gør dem ikke til idylliske oaser. Modernitetens ekspansion og decentralisering trækker byen ud i omgivelserne og forstæderne, ligesom forstæderne rykker ind i byen – mentalt og kropsligt. De sociale rums produktion er karakteriseret ved overlap og bevægelse.

Rédas vinduestekst bruger toget som en iscenesættelse af bevægelsen. På den ene side kan man skelne objekter, bygninger, mennesker fra hinanden. De er adskilte enheder. På den anden side smelter de sammen som del af samme erfaringsmodus og virkelighed. Réda lader dem hermed indgå i en sanselig stil, hvor fornemmelsen af togets rytme og landskabets susen forbi slører afgrænsningen: "Car le train qui s'incline à l'amorce des ponts, et cette eau n'obéit qu'au glissement fermé de sa force. Alentour aussi tout est fort" (131-132). Beskrivelsen viser omgivelsernes organiske og industrielle overlap. Réda bemærker et sted: "Un très petit wagon de marchandises descend seul un rampe, il est brique rouge" (131). Det er samme nøgterne fremstilling som hos Ernaux og Rolin. Men kort tid senere skriver han:

Là encore ce qui demeure des traces d'une intention se remodèle en îlots boisés et berges, qui s'effondrent, sur le même plan que les buttes, les forts, les collines, et jusqu'aux figures reprises par les corneilles sur l'acier des inondations (132).

Det konkrete og sanselige blandes nu i skriften. Han beskriver, hvordan de sociale rums produktion bevæger sig ud i omgivelserne, og hvordan det lokale og globale både er to separate størrelser, der kan isoleres, og samtidigt to former af de samme sociale rum. Litteraturens vindue kan kortvarigt adskille dem. Det bliver tydeligt igen, da Réda beskriver tre bevægelser, som er adskilte og sammenfiltrede på samme tid. Fra den første bevægelse: "[...] les rayons qui soulèvent un pollen à peine moins laiteux [...]", følger først: "L'usine qui lourdement dégorge entre aussi cet ordre," efterfulgt til sidst af: "et le train qui file au travers participe d'une volonté pour accomplir" (132). Undersøgt som topos kan toget fremskrive disse separate og sammenkoblede bevægelser. Naturens rytmer og industriens ditto agerer på omgivelserne og erkendelsen af dem. Toget er stedet, hvorfra fastfrysningen af disse rytmer momentvis kan afstedkomme.

I sin bog *Éléments de rythmanalyse* bruger Lefebvre i et kapitel vinduet til at betragte byens og gadens rytmer. Her registreres rytmerne dog (som tilfældet også er hos Bozier og Rolin, når disse betragter byen fra deres hotelvinduer) fra et stillestående perspektiv. Hos Réda (og de tre følgende analyser) er perspektivet selv en del af bevægelsen og rytmen. Ifølge Lefebvre er der både indre og ydre rytmer. Det er eksempelvis kroppens rytmer (biologiske, fysiske, tilvænnede); sæsonernes rytmer; naturens utallige rytmer; gadens rytmer (bevægelse, lyskryds, cykler, biler etc.); sociale rytmer (arbejdstid, fritid); kulturelle rytmer, osv. Lefebvre skelner derfor mellem cykliske og lineære rytmer. Den engelske kulturhistoriker Ben Highmore skriver, at moderniteten er en sejr over flere af disse rytmer. Det er stærkest signaleret ved uret, der for Lefebvre undertrykker hverdagslivets kreative kræfter til en særlig økonomisk, rumlig og tidslig organisering, som er inddelt efter arbejdstider, hvornår man spiser, sover, osv. Uret peger for evigt fremad i sin cirkulære form. Men Lefebvres forestilling om rytmer peger også på en større konflikt. Highmore skriver:

Urban modernity might signal the triumph of homogenous time, but it doesn't constitute the wholesale erasure and replacement of other forms of time and rhythm. To put it as starkly as possible: modernization hasn't yet found a way of regulating the seasons, the cycles of the sun or the moon! [...] [T]he very dissonance between different rhythms reminds us of the power of nature and the limits of regulatory modernity, at the same time as it reminds us of the limits of our bodies and the power of modernity (2005, 148).

Sammenkoblingen af det sociale og det naturlige er med til at bryde forestillingen om rummenes adskillelse. Som topisk komponent skærer togvinduet sig ind i denne konflikt. Vinduet benævner den *evenness*, der på den ene side understøtter forestillingen om homogenitet, og på den anden side indeholder forskellenes konflikter og stemmer. Vinduet bliver fladhedens filter; en gennemsigtig flade, hvor skrift og omgivelser mødes. Man kan sige, at vinduet bliver fladhedens tomme lærred, hvor omgivelserne males på i al sin jævnhed. Men samtidigt bliver vinduet også den gennemsigtige flade (glas), hvor denne fladhed penetreres. Toget bliver for Réda derfor også et (mod)svar til moderniteten. På den ene side er toget del af en moderne udvikling og social rumlighed, men qua denne udvikling, er toget på den anden side selv et element i udviklingen. Det har indskrevet en social-historisk tid i sig. Det ses, da Réda gennem sit tog bemærker et ældre tog gennem vinduet: "Là se tient bien sage la vieille petite locomotive, d'un de ces modèles qui ne servaient plus qu'au trafic des dépôts" (140). Den moderne litteraturs lokomotiv er erstattet af samtidens. Økonomiens bevægelse og rummenes sociale rytmer har sejret over denne ældre model. Men på samme tid kan man kun fornemme ukrudtet og de små utæmmede buske langsomt bevæge som op langs det gamle tog. Naturens rytmer er altid i konflikt med det sociale og økonomiske. Det ældre tog bliver dermed også et forfaldent monument over såvel modernitetens konstante bevægelse fremad og de naturlige rytmer, hvor krop og forandring altid er i kamp med modernitetens egne grænser.

Et andet eksempel fra delen "Basse ambulante" beskriver, hvordan både togets egen fremdrift og kroppene er en del af samme bevægelse, men også hvordan den rytmiske togbeskrivelse kan synliggøre skæringspunktet mellem det indre og ydre:

Bientôt le train s'arrête. Deux cents têtes surgissent, hilares, quoique déjà proches de l'anxiété. [...] On repart, on s'arrête de nouveau. [...] Pendant ce temps, l'immatérielle jeune

filles qui ont parcouru tout le convoi bondé depuis Laroche entre et me demande si c'est libre (je réponds *oui, complètement*), et sans plus se préoccuper de moi ni de l'essieu plutôt louche qui nous supporte, elle va droit au coin fenêtre où l'enveloppe un nimbe de bleu (136).

Réda's opmærksomme blik gennem togvinduet brydes, da pigen træder ind ('barnet', der igen signalerer synliggørelsen af det intime rum). Det er et sjældent øjeblik, hvor både det private rum forstyrres, siden Réda fokuseret kigger ud af vinduet, og togets indre præsenteres. At Réda, samt Ernaux, Rolin, Bon og andre, i en forsøgsvis neutral beskrivelse af kroppen, lader ens egen stemme og krop komme til orde, betyder ikke, at dette subjekts liv dominerer i teksten, men snarere at beskrivelsen træder ud fra noget faktisk erfaret. I eksemplet peger Réda derfor på, at kroppen er central i undersøgelsen af modernitetens *evenness*. Highmore skriver i forlængelse af Lefebvres rytmeanalyse:

By placing the body as the experiential locus of urbanism, it [rhythmanalysis] encourages us to think beyond the restrictions of social constructionism and take some real account of the pressures and limits (the determining agency) of the body (157).

Réda (og andre) opmuntrer ikke kun den tanke, som bevæger os hinsides de sociale konstruktioners begrænsninger. Det handler også om, hvordan virkeligheden og den moderne verden indvirker på omgivelserne og kroppen. Et sidste eksempel fra Réda er mod slutningen. Togets bevægelse, kroppen og det hverdagslige smelter sammen i en sanselig beskrivelse af de sociale rums produktion:

Les rails serrent de près les sillons du champ bien labouré, qui suivent eux-mêmes musicalement les méandres de la Marne, et malgré beaucoup d'autres indices depuis le départ (ces rames vides en évolution par les triages, les hauts postes d'aiguillage aux déclics de cerveaux), c'est la courbe de ce labour qui me reconduit vers l'homme comme être génial. Il est fou, par exemple, d'une démente qui fait vraiment peur : les journaux tout frais sur le quai disent qu'on tue de droite et de gauche, et des assassins virtuels rôdent et même pire pleurnichent dans tellement de cœurs, Puis voici un champ qui module, une grosse dame qui pend sa lessive dans un jardin, de longs vieux murs croulés autour d'une ferme avec des poules, un cheval gris entre des boqueteaux qu'il a fallu planter. Et je resonge à un autre indice, presque rien, un simple alignement de piquets se hissant en rythme sur une côte, allez. [...] Ensuite est passé un puissant ténor motocycliste, j'ai reconnu le *chant des Partisans* couvrant le moteur (146-147).

Disse elementer – kvinden, der vasker tøj; togets bevægelse; kroppen; dyr og afgrøder; stokke og pæle; bakkekammen; og den syngende motorcyklist – blandes ikke kun rytmisk sammen. De bliver uadskillelige. De opstilles i forlængelse af hinanden som del af samme væv. Réda sigter efter at vise, hvordan krop, bygning, landskab og natur er samtidige. Han giver et nyt sprog til det kaotiske udenfor, som er svært for øjet at erkende som producerende helhed. Det handler derfor også om, hvordan vinduet indfanger en ny global virkelighed og lader denne globale virkeligheds rum træde frem. Man kan forestille sig vinduet som et kontinuerligt billede, hvor omgivelserne udenfor males løbende på. Den hurtige bevægelse gør dog, at disse elementer smelter sammen som flade. Paradokset er imidlertid, at vindet på samme tid penetrerer fladen og lader forskellene træde frem i teksten. Gennem sanseliggørelsen peger Réda på rummenes affektive relationer, og hvordan rummene konstant forandrer sig og ændrer vore måde at bo dem på. Som Lussault skriver:

Le Monde doit d'abord être pris pour ce qu'il est : un nouveau mode de spatialisation des sociétés humaines, une mutation dans l'ordre de l'habitation humaine de la planète [...] (2017, 21).

Vores nye sociale rum er affektive og samtidige. Tygstrup påpeger, at *affektens rum*, er "[...] det felt af relationer som kendetegner specifikke situationer, såvel som de potentialer og muligheder, det [affektens miljø] understøtter. Eller med andre ord: affektens rumlige eksistens" (24). Vores erfaringer, sociale symboler, genstande og objekter og historien er alle aspekter af rummenes produktion. Tygstrup skriver netop i forlængelse af Lefebvre, at disse affektive rum er relationelle:

Med begrebet 'affektive rum' er ærindet ikke at udskille endnu en særlig rumlig orden, men at betragte den menneskelige erfarings levede relationelle rumlighed i en særlig optik, der fokuserer på de affekter, der produceres i denne relationelle økonomi. [...] [A]t anerkende at de virkelige relationelle rum, som vi lever i, og som vi er med til at skabe og reproducere som handlende individer i sociale og materielle situationer, også har en affektiv dimension. (27).

Ligesom den sociale skam peger på iboende sociale relationer, peger denne fremskrevne *evenness* hos Réda ikke kun på modernitetens dobbelthed, men på

relationen mellem et erfaret rum og et mentalt rum såvel som på samtidens form. Vinduet bliver således affektens passage. Det ydre er flygtigt og heterogent. Teksten er hverken en indre personlig erkendelse eller en simpel ophobning af genstande og kroppe. Den er et affektivt rum, hvis rytmiske bevægelse sanseliggør den kapitalistiske decentrede tid som noget homogent (fladt, ensartet) og heterogent (dynamisk, bevægende), samt den erfarede og mentale relation, man har til rummenes samtidighed. Ross' moderniserede *evenness* træder med andre ord frem i sin dobbelthed og nedbrydes langsomt.

### 5.3 Bevægelsen ind i landskabet – Raymond Boziers *Fenêtres sur le monde*

Den franske forfatter Raymond Boziers *Fenêtres sur le monde* beskriver også rummenes affektive relationer gennem vinduet. Bogen er opdelt i kortere og længere stykker. Hver tekst har en overskrift, der enten peger på et emne eller en refleksion, men typisk er det stedets data, som er tilføjet. Som i "Basse ambulante"-delen er alle beskrivelserne taget gennem vinduet.<sup>30</sup> Hos Bozier er hotelvinduet<sup>31</sup> det hyppigst genkommende, men også togvinduet bruges flere gange.

Bozier indleder sin bog med at reflektere over, hvordan vinduet er en passage til en verden udenfor. Vinduet bliver en overgang mellem et indre og ydre rum:

Aucune fenêtre ne donnera  
jamais sur les rêves

*Nous sommes ces êtres assis qu'un monde inversé a soudain jetés par les fenêtres  
Et des images bavardes et voraces nous dévorent à mesure que nous sombrons dans la nouvelle  
existence*

*Fascinés par les couleurs fulgurantes des écrans nous tombons sans rien connaître du futur ni  
de la douleur du passé*

*Perdus entre ciel et terre aveuglés par les filaments électriques du jour et l'insouciance  
Nous allons tel un troupeau d'ombres séparées du soleil et dispersées par les vents (7).*

Vinduet er ikke en passage til selvet eller ubevidsthedens drømmeverden. Det er en gennemsigtig flade, der kan dirigere blikket og kroppen mod vores fælles rum. Vinduet bliver overlappet mellem krop og omgivelse. Som topisk komponent er det

---

<sup>30</sup> Man kan med rette understrege vinduets egen topologi. Denne genkomst vil inddrage forfattere som Baudelaire, Flaubert, Proust, Réda, Bozier, Bailly, Bon, med flere.

<sup>31</sup> Hotellet og hotelvinduets tilstedeværelse i fransk samtidslitteratur synes også at fortjene en opmærksomhed.

også et filter og en ramme, som på den ene side kan kontrollere blikket og en flygtig hverdagslighed, og på den anden side forme skriften og synliggøre rummenes relationelle komposition. Vinduet som topisk komponent er en materiel sanseliggørelse og undersøgelse af modernitetens *evenness*.

Boziers refleksion indskriver sig også i en litteraturhistorisk brug af vinduet. Men hans (og de andre forfattere i dette kapitel) eksempler viser afgørende forskelle i samtidslitteraturens reaktion mod såvel litteratur og moderniteten, og samtidslitteraturens vending fra det indre og subjektive mod det ydre; fra psyken til affekternes rumlige organisering. Et tidligere eksempel er Charles Baudelaires digt "Les fenêtres" fra *Le Spleen de Paris* udgivet posthumt i 1868. Digteren betragter her byen og en begyndende moderne verden fra sit vindue let oplyst i stearinlysets skær:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : 'Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?' Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? (1964, 109).

Baudelaires natlige vindueskiggeri ud over byen omfavner den som et drømmelandskab, hvor erkendelsen ender med at pege tilbage ind mod selvet reflekteret i vinduets mørke skær. Baudelaires vindue er hjemmets vindue, privatlivets sfære, og ikke de nye kollektive moderne steder som toget eller hotellet. Byen centrerer for poetens blik og pen, og vinduet åbner en endeløs kreativ drømmeverden, hvor selvet kan genspejle sig. Samme passage til sindet udspiller i Gustave Flauberts *Madame Bovary*, da Emma et sted i romanen stille betragter sin verden udenfor gennem vinduet som et billede på depressionens sind.<sup>32</sup> Et tredje

---

<sup>32</sup> For mere om vinduet i moderne litteratur, se eksempelvis Peter Brooks, *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

eksempel, hvor også toget er centralt, er allerede nævnte *La bête humaine* af Zola. Store dele af romanen finder måske nok sted i eller omkring toget. Men her er det ikke passageren, der horisontalt betragter landskabet, men primært det centrerede blik fra førerhusets sæde. Det er togførerens koncentrerede opmærksomhed, som kontrollerer det mægtige moderne tog. Subjekt er i front, og vinduet er det ledende blik ind ind i en dystopisk verden og bliver et psykologisk billede på selvet. Subjekt er i centrum hos såvel Baudelaire som Zola. Hos Réda og Bozier er kroppen en passager i samtidens bevægelse, og det styrende blik og bemægtigelsen af industrien, er således erstattet af et horisontalt og rytmisk blik på et forbipasserende decentreret liv, man nu må forsøge at udforske.

Det horisontale blik bliver en afkodning og ny sammenstykning af et tilvænnet liv. Vores globaliserede kapitalistiske verden fremstår på overfladen typisk som en homogen størrelse. Det medfører gerne en individualisme, hvor enhver understregning af det lokale og personlige fravriter det kollektive, og blot iscenesætter stedet som den sociale identitets holdeplads (som magt, som fremmedgjort).<sup>33</sup> Caren Kaplan skriver med udgangspunkt i David Harvey:

In the face of apparent global homogenization, regional specificity may be asserted. Resistance to mass movements and communitarian identities that cross or subvert national or local boundaries may be expressed as individualism. Tradition and heritage also function in opposition to time-space compression and globalism. Harvey argues that 'place' becomes the locus of social identity, fixing social relations into a static, if seemingly secure, state (150-151).

Vinduet kan således blive et tekstligt og stedsligt modsvar til denne homogene forestilling. Vores moderne perceptionsmodeller lader derudover gerne virkeligheden filtreres gennem skærme og repræsentationer. Situationisten Guy Debord beskrev tilbage i 1967 denne billedlige repræsentation i *La société du spectacle*:

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. [...] Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie (15).

---

<sup>33</sup> Jf. desuden skammen hos Sartre i foregående kapitel.



Fremmedgørelsen har også sin magt i billedernes og skærmenes flade repræsentation af verden. Vinduet er på én gang overflade (glas og omgivelsernes tilsynekomst) og gennemsigtigt. Som litterært værktøj kan det altså tjene som en *framing* af virkeligheden gennem en gennemsigtig overflade. Et snit af verden fanges. Vinduetglasset bliver nærmest et lærred, hvor det indfangede tegnes som overflade. Vinduet bliver et billede. Men samtidigt peger gennemsigtigheden på en bevægelse ind i den dybde, som vinduet *samtidigt* tillader. Erkendelsens affektive relationer af en globaliseret verdens sted i det lokale kan udforskes.

I det følgende vil jeg fokusere på to beskrivelser foretaget gennem togvinduet. Hvor det første eksempel er skrevet i et tydeligt sanseligt sprog, er det andet mere båret af registreringens ophobende teknik.

Den første beskrivelse er foretaget hen mod aftenen. Den indledes med en titel samt stedsangivelse:

*Vision crépusculaire,*

train 6976, liaison Chambéry-Paris  
3 novembre 2002, 18 h 32

Ikke kun understreges den empiriske interesse, men informationernes nøjagtighed står som konkrete snit ind i hverdagen. Det er en lille blok af en hverdag, der, et nøjagtigt sted på et nøjagtigt tidspunkt, fastfryses.

Titlen indikerer en sanselig atmosfære udenfor vinduet. Mørket falder på, og landskabet indhyles i et langsomt faldende lys: "La nuit tombe. Le ciel est encombré d'épaisseurs lourdes (99)." Bozier beskriver, hvordan toget skærer i gennem: "Il a plu et pleuvra sans doute encore après le passage du train (ibid.)". Han og toget er kun lige dér i det korte moment, hvor toget skærer igennem. Det er på den ene side et konstant forbigående øjeblik, da toget er i konstant bevægelse. På den anden side er toget tilstede i landskabet, og skriften fanger netop det forbigående som tekst. Landskabet omfavner togets bevægelse set fra et ydre distanceret perspektiv. Fra det tætte blik på regnen, bevæger blikket og beskrivelsen sig længere ud: "La campagne, ses routes, ses arbres solitaire, ses buissons, ses maisons, ses champs

s'abandonnent à la grisaille lourdes et triste du soir (ibid.)". Lyset er ikke byens neonskilte: kapitalismens oplyste rum, eller gadelysene – den sociale rytmes organiserende. Kun de sidste solstråler giver lys til omgivelserne: naturens egne rytmer. Gråligheden gør, at landskabet sløres og tingene smelter sammen: "Perdues dans la nature, des lumières éparses luttent contre le chaos qui s'installe (ibid.)". Lyset og klarhedens orden mistes langsomt i mørkets udefinerlige uorden. Bozier beskrivelse synes søvndyssende. Man fornemmer stilheden. Selv vender han også blikket kort væk fra vinduet og ind i togvognen: "Dans le wagon silencieux, les passagers somnolent, indifférents au défilement monotone et rapide du paysage. Où sommes-nous ? (ibid.)". Det er ikke metroens konstante stop, men distancens mediterende bevægelse. Bozier påpeger også indirekte uopmærksomheden på det hverdagslige. Men tusemørket ophæver også stedsfornemmelsen. Der er ingen rumlig organiserende, som kan hidkalde opmærksomheden. Indsnittet ind i det flygtige modsættes den faktiske beskrivelse, hvor det hele derfor bliver mindre og mindre tydeligt. I samme bevægelse bliver omgivelserne således sanseligt tilstede i teksten.

Tidligere i *Fenêtres sur le monde* skriver Bozier: "[...] que les choses présentes de l'autre côté de la paroi ne soient pas telles qu'il a l'habitude de les voir" (21). Vinduet bliver et filter, der skal kunne genpræsentere vores erfaringer og rum. Det er en flade – modernitetens *evenness* – hvis overflade skal penetreres. Fra det nære i togvognen, vender Bozier igen blikket ud af vinduet. De medrejsende sover måske, men det hurtige blik på dem fortæller, at Bozier ikke rejser alene. Som Perec skriver: "Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?" (1989, 11). En stedslig og rumlig geografi træder langsomt frem. Bozier lader sin beskrivelse træde endnu dybere ind i landskabet:

Au loin, vers l'ouest, il y a comme une fracture dans le ciel. Une vaste étendue bleue, cernée de nuages noirs auréolés de lumière, envahit l'horizon, créant l'illusion parfaite d'une mer et d'une côte inconnues (100).

Horisonten bliver en sanselig åbning af landskabet. Solnedgangen står i kontrast til de grå bygninger og ensomme træer, der tæt passerer forbi togvinduet. Som man kender det fra så mange togture, bevirker forholdet mellem bevægelse og perspektiv, at dét, der er langt væk virker stillestående i landskabet, og dét, der er

tæt på, kun alt for hurtigt suser forbi og umuliggør et fokus. Blik og skrift indfanger det hastige og flygtiges overlap med det stillestående. Vinduet er en rytmisk ramme for både togets og skriftens fremdrift. Bevægelsen læner sig op i mod den baggrund, som synes ubevægelig, og hvor kun himlen, der åbner sig og lysets sidste gavmilde synlighed, bliver de eneste mærkbare bevægelser. Landskabets indbyrdes sammenhænge og bevægelser portrætteres som bevægelige delelementer i et malerisk affektivt billede. Alt er samtidigt og forskelligt, men alt synes alligevel ens. På samme tid minder beskrivelserne os om, at trods en hastigt voksende verden, er nogle elementære ting også altid de samme.

Det, der er udenfor vinduet, komponeres groft sagt af to flader: det nære og det distancerede. Det topologiske niveau er mellemstedet – *et sted, altid midt i mellem*, hvor det bagvedliggende er de farver, som giver kontur og form til det nære:

L'œil bleuté du jour s'enfonce lentement dans un grand trou noir. On suit son mouvement par une torsion du cou. Soudain, tout disparaît derrière une rangée d'arbres. L'apparition fugace et lointaine de cette baie lumineuse et imprévisible fait songer à la fêlure engendrée par les rêves à l'instant du réveil (100).

Vi ved ikke, hvad der gemmer sig i eller bag det skjulte [trou noir]. Skellet mellem tusmørket og horisontens stadige åbning er niveauet, hvor omgivelserne viser sig i et delvist nyt lys og afslører, hvad der ligger bag, hvordan det formes, og hvordan det kan træde frem på ny. Øjnene må anstrenge sig. Bozier forsøger ikke kun at lade tingene stå frem, som de er. Man må erkende gennem noget. Den helt neutrale position findes ikke, og kroppen og ens erkendelsesmåder er altid med. Man skal ikke transcendere de sociale rum, man er i. At synliggøre dem, er også at være bevidst om dem. Man må også forme et nyt blik på rummene. Man må vende sig – figurativt som fysisk – for at snyde vanen og tydeliggøre det utydelige. Virilio skriver:

Regarder à côte [som ud af togvinduet frem for fra førersædet], toujours à côté, rejeter la fixité de l'attention [følge bevægelsen], dériver de l'objet au contexte, échapper à l'origine des habitudes : l'accoutumance. L'empayement dans l'infra-ordinaire consiste à circuler dans l'ensemble comme nous circulions hier dans l'au-delà, touristes de l'extraordinaire, des ruines, des faits [...], libérer le sens là où il semble manquer (1975, 260).

Skriften kan fodre erkendelsen og fastfryse øjeblikket. Vinduet hos Baudelaire peger også på skellet mellem lys og mørke, det vågne og det drømmende. Det ses også hos Proust i første bind af *À la recherche du temps perdu*, hvor erkendelsen stadig befinder sig mellem den vågne og drømmens tilstand. Disse eksempler peger dog tilbage mod en genopdagelse af selvet. Hos Bozier afsøges omgivelsernes formning som særlige affektive rum. Med Tygstrup peger affekten, som nævnt ovenfor, på situationen – det øjeblik, hvor et sted knopskyder og erfaringens og omgivelsens relationelle sammenfald krydses.

Den netop analyserede beskrivelse havde præg af et tydeligt sanseligt sprog. Den næste beskrivelse inkorporerer også et sanseligt sprog, men er i høj grad også formet efter registreringens opremsende form. Det skaber en anden rytme i teksten. Skriften er mere tilbøjelig til at følge togets og tingens relationelle bevægelse. For at opretholde denne fornemmelse gengives beskrivelsen i sin helhed:

*Train Bordeaux-Rennes,  
sortie Bordeaux*

samedi 3 mars 2001, 13 h 40

Les arrières de la ville, arrière-destins du monde. Sortie de gare. Passage d'un fleuve aux eaux troubles. Croisées du pont métallique. Vision désordonnées : ballast, sentier longeant les rails, passage à niveau, rues avec voitures en stationnement, grisaille de trottoirs désertés, circulation périphérique, maisons basses, maisons à étage, toutes bâties sur le même modèle, sans qualité architecturale, parpaings, crépi, jardins clos, plaques de fibrociment surmontées de grillage, cabanons, balançoires, vérandas, tables en fer, entassement de chaises en plastique sous un auvent, lierres, vignes-vierges agrippées à des murs, arbres fruitiers, vestiges d'hiver dans les potagers marqués par le froid, surgissement d'un décor semi-industriel, silhouettes d'usines (érigées aux matins d'un autre siècle) à l'abandon, ronciers épais, vitres cassées par les pierres, bombages sur les murs, dessins pitoyables ajoutant à la laideur des lieux. Ponts routiers. Voie sans issue. Pauvres destinées de vies prisonnières des villes. Volets clos. Fenêtres du temps qui passe et des rideaux qui tremblent. Train des choses. Odeurs de couloir. Bruits de locomotive. Passagers silencieux. Franchissement d'une autre rivière. Bordures d'acacias. Routes. Approche progressive de la campagne, terrains vagues, zone marecageuses, broussailles, prés, talus, champs, oiseaux immobiles sur les branches de l'oubli... Aux abords des villes, les paysages ont toujours l'air d'être rongés par un mal incurable et mystérieux, comme si la nature hésitait entre la vie et la mort. Ici, on est loin de l'armée conquérante des Landes, des pins à tête verte alignés comme à la parade, de leurs

sous-bois transparents, des imposantes rampes d'arrosage installés dans l'infini des champs de terre colorée comme les troncs d'arbre, des vestiges de maïs moissonnés, des plantations d'asperges, des poteaux électriques égares, des corbeaux flottant dans les airs comme des paroles oubliées (103-105).

I det første eksempel lod Bozier sproget føre af sanselige og maleriske strøg. Her følger han til gengæld listens form, hvor det sanselige så præger beskrivelsens kvaliteter. Beskrivelsens sidste del har en reflektiv karakter, som kobles til et sanseligt narrativ: Landskabet ædes af en mystisk ondskab; grantræerne er i parade; områderne er farvede; kragernes stille svæven minder om skjulte eller glemte ord. Trods det sanselige, sidestilles det naturlige og industrielle. Der er ikke forskel på de mindesmærker, den høstede majs har sat, og de spredte elmaster. Moderniteten er kampen om både naturens og de sociale rums rytmer.

Selve registreringens form, listen, synes at følge en lidt anden taktik end den sanselige maleriske beskrivelse. Den oplistende beskrivelse er en anden måde at tilgå forholdet mellem skrift og erkendelse i takt med togets bevægelse. Oplistningen mimer togets bevægelse og tingenes passeren. Registreringen og bevægelsen følger hinanden og virkeligheden, der passerer udenfor. Det er altså en rytmisk gengivelse af forholdet mellem tog og omgivelse medieret gennem vinduet som erkendelsens og skriftens filter.

Fælles for flere af de i afhandlingen analyserede bøger er netop brugen af lister, registreringer af virkeligheden og nøgterne beskrivelser. Disse indgår ikke i en større fiktiv og narrativ helhed, men er empiriske indsnit i vores hverdags sociale rum. Listen og beskrivelsen bliver for en stor del selve det litterære format og stil. I sin artikel "Rhetorical Status of the Descriptive" fra 1981 skriver den franske litteraturhistoriker Philippe Hamon, at hvis man vil kortlægge en beskrivelsesteori, skal man "avoid localising it as an *anterior* practice [...] or reducing it to its transivity by labelling it in such a way as to put it perpetually *at the service* of hierarchically superior instances of narration" (25-26). Beskrivelsen, registreringen, at opliste holder, ifølge Hamon, en sekundær plads i den litterære diskurs. Efter en litteraturhistorisk gennemgang af beskrivelsen, skriver han:

Description, as usual, appears as a threatening area: the 'useless detail' (Boileau), the variable and the chancy (Valéry), the excess of 'luxury' (Lamy), the infinite proliferation and the amplification of lexical material, the 'skipping' of the reader, the reader's boredom, aesthetic heterogeneity, the excesses of erudition, the intrusion of work, etc. All contribute to the fact that description might be that place in the text where the generative power of language might show itself most clearly and as quite unmanageable (25).

Beskrivelsen besidder altså et oprørsk potentiale, og en ihærdig insisteren på denne form kan vise dette potentiale. I disse teksters kontekst betyder det også en synliggørelse af rummenes strukturelle indordning og kroppens fremmedgørelse. Også Perec insisterer på beskrivelsens styrke i relation til vore rum og steder. I *Espèces d'espaces* skriver han:

Continuer

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable  
jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère,  
ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe, que le  
lieu tout entier devienne étranger [...] (105).

Ikke kun truer beskrivelsen vedtagne litterære normer. Den kan også fremprovokere nye erkendelsesmuligheder. Man kan blive fremmedgjort overfor vanen og stedets konvention gennem beskrivelsen. Fremmedgørelsen bliver et kreativt perspektiv, fordi man fjerner sig selv fra hverdagens anæstetiske dogmer. Hverdagslivet er, som Alice Kaplan og Kristin Ross noterer, "[...] situated somewhere between the rift opened up between the subjective, phenomenological sensory apparatus of the individual and reified institutions" (3): fremmedgørende og potentielt frigørende. Problemet er imidlertid, at hverdagslivet synes at dække over noget. Skal vi fremmedgøre os selv fra det hverdagslige i en kreativ og frigørende bevægelse og anerkende det hverdagsliges fremmedgørende mekanismer, må man erkende, at noget er allerede gemt, og noget gemmer det (Bégout, 21). Paradokset er, at det, som dækker det hverdagslige, er det hverdagslige selv. Det hverdagslige er underlagt den *evenness*, der også karakteriserer moderniteten. Bégout skriver:

Ce qui recouvre le quotidien, ce n'est pas autre chose que le quotidien lui-même ou plutôt la fausse évidence que l'on en a. C'est la visibilité ordinaire qui le rend invisible, en nous laissant croire que tout y est déjà manifeste. On ne le regarde même plus tant on pense déjà savoir ce que l'on voit [...]. Nous croyons déjà savoir ce qu'il est, et c'est justement cette

certitude préjudicative qui nous interdit d'en comprendre la profondeur et d'en saisir la complexité (ibid.).

Det hverdagslige er ikke så familiært og ensartet, som det fremstår. Det indeholder en fremmedhed. Paradoksalt nok er det en fremmedhed, der gør, at det ikke fremstår fremmed (96). Litteraturen kan så insistere på denne fremmedhed, som Perec foreslår, ved at lade beskrivelsen tage sin udmattende kamp med det tilsyneladende. Man må forsøge at frakoble vanens præferencer. Den blotte nøgne registrering peger på en skriftens fænomenologi, der også – jf. Kaplan og Ross – peger på kroppens tilstedeværelse. Det tilvænnede må blive fremmed for én, og blik og skrift må forsøge at omgå vanen. Virkeligheden, som beskrives, lokaliseres fænomenologisk set som noget, der er en forudsætning for erkendelsen og skriften. Den må præsenteres under nye forudsætninger, der kan fostre nye erkendelser. Men relationen til rummenes sociale dimension må således ikke bortkastes, når eksempelvis Bozier lader det tilsyneladende udenfor vinduet optræde som noget på samme tid familiært og fremmed.

Rédas og Boziers vinduestekster viser nogle subtopoi, der via overfladen knytter vinduet til toget som topos. Modernitetens *evenness* udforskes og er tematiseringens drivkraft i relation til globaliseringens indvirkning på omgivelserne og et decentreret subjekt og landskab. Samme subtopos er også på spil hos François Bon og hans bog *Paysage fer* og i Jean-Christophe Baillys *Le Dépaysement* som følgende analyseres. Gennem sit forhold til overfladen (frem for kroppen primært) relaterer dette subtopos sig også til de subtopoi vi først så hos Mabanckou og Boudjedra, hvor metrokortet/stationerne peger på den eksileredes og fremmedes erfaringer. Ud fra overfladen knytter erfaringen sig også til globaliseringens bevægelse og konsekvenser for den eksilerede. Samme hos Ernaux og Sebbar, hvor graffitien var et subtopos, der lod overfladen stå som en italesættelse af og kamp om rummet. Frem for at italesætte et globalt perspektiv ud fra en national-nostalgisk forestilling, hvor det er franskheden, der lider, er det snarere, hvordan globaliseringen medfører, at både det lokale og forstæderne under kapitalismens stemme eller immigranterne under nationalismens, fratages sine erfaringer, og hvordan litteraturen så kan indskrive en kamp om rummet og kroppen.

#### 5.4 Det sociale jernlandskab - François Bons *Paysage fer*

Hver torsdag over en periode på fem måneder mellem 1998 og 1999 tog Bon det samme tog fra Paris til Nancy. Med en notesbog i hånden, siddende på samme sæde og kiggende ud af det samme vindue, ville han nedfælde og beskrive, hvad der passerede forbi togvinduet: bygninger, fabrikker, huse, lygtepæle. Områder, der før hen var travle industriområder, men nu langsomt forfalder. I stedet for at korrigere det allerede beskrevne, tilføjes detaljer til beskrivelsen og til dét, han langsomt vænner sig til at se. På nogle ture fokuserer han mere på specifikke steder eller ting. Han sorterer blikket og forsøger at fastfryse de kun alt for flygtige elementer, som passerer forbi. Det kan være et bestemt skur eller en væg, der på nogle ture får mere opmærksomhed, og således eftersøges både de mindste detaljer og de mindste forandringer. Alt fra farver, forfald, rust og affald spores. Tingenes fladhed penetreres gennem den forbipasserende rude, der males eller fotograferes i vinduets ramme. Modernitetens *evenness* udforskes som ensrettet overflade og tidslig forskel. Derudover indarbejder Bon henvisninger til andre forfattere som Gérard de Nerval og Julien Gracq og kobler små anekdoter til beskrivelserne, der skal sikre tilstedeværelsen af en faktisk erfaring.

*Paysage fer* opererer som en særlig arkivarisk genre, hvor stedets og rummenes tidslighed og forandring bliver en præmis for teksten som arkivrum. Men modsat forestillingen om et arkiv, der blot tjener fortidens narrativ og Historiens autoritative diskurs, kan arkivet også tænkes, som det rum, der kan omgå Historiens magt til fordel for et blik på det oversete og usynlige. I sin bog *Le goût de l'archive* undersøger franske Arlette Farge arkivet som en metode til at reflektere over det hverdagslige på i dialog med det glemte. I forlængelse af Michel Foucault ser hun arkivet som besiddende noget antiautoritært. Arkivet kan fremskrive "[...] un trace brut de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi [...]. En quelque sorte, elles livrent un non-dit" (12-13). Arkivet som rum modstilles det forestillede rums evne til at formidle en særlig forudbestemt viden og erfaring, som man blot skal fortolke. Arkivet for Farge er hemmelighedernes sted. Hun skriver:

L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu. En elle tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires, rarement visités



par l'histoire, sauf s'il prend un jour de se rassembler en foules et de construire ce qu'on appellera plus tard de l'histoire. L'archive n'écrit pas de pages d'histoire. Elle décrit avec les mots de tous les jours le dérisoire et le tragique sur un même ton [...]. Comme si, en dépliant l'archive, on avait obtenu le privilège de 'toucher le réel' (13-14, 18).

Via Farge kan arkivet derfor lokaliseres som et sted, hvorfra en ny erkendelse af de hverdagslige omgivelser kan udfolde sig. Arkivet bliver en nøgle i den tekstlige insisteren på at fastfryse erfaringernes og rummenes skrøbelighed. Arkivet er som skriftlig form "[...] attachée à la description du quotidien", hvorved "[...] la prise en compte des anonymes et des oubliés de l'histoire" (69) – ikke kun fra fortidens perspektiv, men også fra nutidens. Arkivet som anonymitetens rum besidder en samtidighed.

Arkivet berører således også spørgsmålet om en hverdagslig kollektiv erindring. Den franske sociolog Maurice Halbwachs begrebsliggør netop den kollektive erindring og lokaliserer i sin bog *La mémoire collective* den som del af en rumlig ramme (209). Om det er nationale monumenter, der skal indkapsle en national kollektiv erindring, eller lokaltoget, som bliver en rumlig ramme for erfaringen og erindringen, må vi tænke vores steder som krydspunkter for historien og tidens individuelle baner. Det er heller ikke et betragtede 'jeg', der taler i *Paysage fer*, men et neutralt 'man' [on]. Udsigelsesposition fratages det singulære subjekt til fordel for et fælles eller – jf. Sheringhams læsning af Ernaux – et transpersonligt perspektiv. Det neutrale 'man' er således også arkivets blik og den kollektive erindrings stemme. Men det viser også tilbage til eksempelvis 'barnet' hos Ernaux, der var den relative neutrale passage til erindringen.

Ligesom Perec foreslår i *Espèces d'espaces* og Virilio og Bozier ovenfor, ser Bon også nødvendigheden i, at blikket og kroppen må forskydes fra sin normale tilvænnede position, hvis man ønsker at træde ind bag modernitetens ensformige tusmørke. Bon skriver: "Comprendre qu'on est d'un monde qui se reconstruit mais à côté, quand on se déplace soi-même [...]" (30). Når den virkelighed, *man er af*, rekonstrueres "à côté", er det ikke kun en pointe om, hvordan kroppen må lære at se anderledes. Det er også også en pil, der peger på Bons (samt Réda, Bozier og Bailly) metodiske stil. At se til siden, er også at se ud af togvinduet. Som nævnt ovenfor er det ikke længere togførerens styrende blik ind i en centreret verden, hvor

omgivelserne skal erobres. Det er et forskudt perspektiv, der således følger en decentreret virkelighed, hvor man på den ene side blot er passager, men på den anden side kan rekonstruere en verden set fra siden.

Bons stilistiske og metodiske greb forsøger at skubbe erkendelsen ud til en grænse, hvor det identiske gentages nok til, at det mister en umiddelbar relation til virkeligheden.<sup>34</sup> Han skriver selv:

Variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images pauvres [...]. Ne pas même regarder l'autre vitre du train, s'en tenir à seule face du monde [...]. Se foncer à écrire dans le temps même qu'on voit, et donc ne pas revenir, contraindre le récit à parvenir par seule répétition à gagner sur le réel répété, ce qui est et qu'on a du mal à voir, et justement parce qu'il cesse si vite nous contraindre à densifier dans l'instant le rapport visuel qu'on en a [...] (49-50).

Sheringham pointerer, at *Paysage fer* derfor trækker opmærksomheden hen på "the conditions of looking rather than the object of the look." (2005, 191). Krop og tekst sidestilles i erkendelsen af omgivelserne. Bon er derfor tæt på Boudjedra, når hele romanen inkorporerer toget som et fysisk såvel som mentalt perspektiv. Toget som topos berører ikke det sceniske, men bliver nærmest en genre i sig selv (jeg vender kort tilbage til genre og stil i næste kapitel). Det betyder også, som Sheringham pointerer, at krop og tekst flyder sammen: "By writing again and again what one sees, we constrain both the text and ourselves to transmute attention and to intensify our relation to the seen [...]" (196).

Ligesom hos Bozier registreres tingene, mens de passerer forbi. Der er ingen kommentarer eller refleksioner, som iscenesætter en singular subjektiv ramme. Bon fortsætter med at beskrive, hvad der følgerne træder indenfor vinduet:

Puis : le mur bleu à étroite frise jaune de Varney Industrie, ce qu'il y a de l'autre côté du mur et ce qu'on y fabrique (le bâtiment une centaine de mètres pourtant) on ne saura pas.

---

<sup>34</sup> At vinduet bliver en form for rytmisk billedliggørelse af et udenfor, følger Bon også videre i henholdsvis en filmversion af *Paysage fer* (<https://www.youtube.com/watch?v=3SP-jfp0l9s>) samt bogen *15021*, hvor fotografen Jérôme Schlomoff ledsager Bon på rejsen mellem Paris og Nancy. *15021* består af fotografier ledsaget af kortere tekststykker forfattet af Bon, der mere kommenterer billederne, end det han ser gennem ruden. Fotografierne bliver visuelle reproduktioner af det, man kan se gennem vinduet.

Puis : l'usine à papier juste avant Longeville, près Bar-le-Duc, où les stocks de bois sont sous arrosage permanent.

Puis : l'usine bleue, moderne et basse, horizontale, qui fabrique à Toul ces mêmes citernes et silos inoxydables qu'on a vus tout au long de la voie, et dans les champs derrière l'alignement des stocks comme de géants en marche : les grandes bonbonnes verticales brillantes avec leurs appareillages. Cette fois, c'est le nom de l'usine que pas moyen de savoir (14).

Gentagelsen af 'puis' bevirker en rytmisk fremdrift i beskrivelsen. Indhakkene i teksten skaber en bevægelse ind i sidens og skriftens rum, ligesom toget bevæger sig ind i landskabet. 'Puis' ligger tæt op af 'pousser' [at skubbe]. Skrift, blik og tog skubbes fremad. Det bliver en vedvarende bevægelse, der skriftligt såvel som mobilt lader tingene ankomme. Teksten får nærmest et åndedræt. Den nærmest litaniske gengivelse kropsliggør beskrivelsen. Registreringen og den skubbende 'puis' associerer forventningen og forløsningen. Forventningens 'hvad kommer så', og forløsningens 'dernæst kommer' indlejres som en mobil og mental erkendelsesflade mellem skrift og vindue. Ét flygtigt indfanget vinduesbillede erstattes straks af et nyt billede. I *Journal du dehors* skriver Ernaux, at hendes skrift er fotografisk. Den nøgne beskrivelse er en fotografering med ord (Ernaux, 9). Hvert fragment er et fotografisk skriftbillede. Hvis beskrivelserne hos Ernaux (og i Sebbars *Métro. Instantanés*) er at fotografere med ord, får vinduesbeskrivelserne hos Bon, Réda, Bozier og Bailly karakter af filmen eller filmrullen. Et indfanget vinduesbillede erstattes straks af det næste i en kontinuerlig filmisk bevægelse i skriftform.

Hvad Bons vinduestekst angår, skriver Joshua Armstrong:

In fact Bon's window gazing in *Paysage fer* shatters the illusion produced by the neat rectangular or square frame, by which the chaos of the world seems tamed, showing instead how its centrifugal force still manages to contaminate our seemingly comfortable and centered position (2013, 467).

Passagen foroven kredser om fabrikken og det faldende industrialiserede landskab. Bon reserverer i flere romaner plads til netop fabrikken<sup>35</sup> – blandt andet debutromanen *Sortie d'usine* fra 1982 samt *Daewoo* fra 2004. Han fokuserer i

---

<sup>35</sup> For mere om fabrikken henviser jeg til bogen *Fabrikken* af Håkon W. Andersen, Terje Borgersen, Thomas Brandt, Knut Ove Eliassen, Ola Svein Stugu og Audun Øfsti (Oslo: Spartacus Forlag, 2004).

beskrivelsen ovenfor på de mange små elementer, som kan skabe fornemmelsen af helhed. Hos Bon er de umiddelbart adskilte. Men i beskrivelsens kontinuerlige bevægelse smelter de sammen på ny. Sted og rum er sammenføjninger af utallige delelementer – fysiske som sanselige. Han fokuserer på dybde, farve, form og størrelse. Nok er en fabrik et afgrænset rum på overfladen, men som socialt rum bør den ikke begrænses til geometriens opdelte principper. En fabrik er – ligesom toget er togvognen, perronen, gangene, kioskerne, stationen, passagerne, krydspunkter, sporene osv. – bygninger, pladser, indfaldsveje, værksteder, kontorer. Der er en tæt relation til omgivelserne: landsbyen, motorvejen, arbejderne osv.<sup>36</sup> Fabrikken er – som toget – et mobilt sted, hvor en kontinuerlig bevægelse er del af dets sociale rumligheds produktion: distribution, produktion, arbejderne ankomst og omvendt, socialt liv, last, osv. Den skriver sig ind et større økonomisk og kapitalistisk rum. Der fabrikkes i mere end en forstand. Der indskrives sig et social-tidsligt perspektiv: industrialiseringens fald, globaliseringens ekspansion, arbejdsløshed, vækst, bygningers forfald osv. Toget indskrives sig i Bon tekst som en del af og formidler af disse forfaldende rum, hvor kapitalismens fortid og fremtid står skrevet som spor i en neokapitalistisk global verden. Det bliver et spørgsmål om på den ene side det lokale kontra det globale, og det lokale som det globale (og vice versa) på den anden side.

Bon fokuserer i eksemplet ovenfor ikke blot på fabrikken som entydig genstand, men som et dynamisk sted adskilt i flere komponenter. Der er *farver* ('bleu', 'bleue'); *konkrete elementer* (en mur (der yderligere italesætter en overflade), træ, marker, veje); *praksisser* (enten uspecificerede eller specifikke: papirproduktion, 'stocks de bois', 'arrossage permanent', produktionen af 'cisternes et silos inoxydables'); *placering/positioner* i rummet ('de l'autre côté du mur', 'horizontale', 'vus tout au long de la voie', 'champs derrière', 'bonbonnes verticales'); samt *kendetegn* ('frise jaune', 'moderne et basse', 'brillantes'). Koblet med det gentagende 'puis' iscenesætter beskrivelsen dermed en skriftlig tilgang til erkendelsen af stedet, som både indfanger kroppens bevægelse (rejsen i toget, blikket ud af vinduet,

---

<sup>36</sup> Forfatterinden Leslie Kaplan beskriver i bøgerne *L'excès – l'usine* (1982) og *Le livre des ciels* (1983) hendes egne erfaringer i at arbejde på fabrikken. Men også hvordan livet omkring fabrikken er en indgroet del af de arbejdsmæssige og socio-økonomiske omstændigheder på fabrikken.

læsningens og opmærksomhedens forventning og forløsning) og rummets rytmiske og dynamiske bevægelse. Fladheden penetreres langsomt.

*Paysage fer* gør stilistisk brug af lange snørklede sætninger, et stort antal 'og', samt en brug af imperativ som infinitiv, der, ifølge Sheringham, peger på en diskursiv begrænsning (2005, 195). Der er en ophobning af detaljer og små refleksioner og kommentarer. Ligesom toget væver skriften sig ud og ind af landskabet. Grebet er gentagelsen fostring af forskellen, som vi kender fra Deleuze. Gentagelsen er af forskellen, og forskellen er gentagelsen. Når denne *evenness* altså gentages fremtræder den i al sin strukturelle forskel. Tiden indskrives som del af rummene.

Som Bon skriver på bagsiden af *Paysage fer*:

Travail du regard sur apparitions répétées, fragmentaires, discontinues, afin d'inscrire la réalité dans un espace recréé jusqu'à ce que forme et construction l'emportent sur le chaos de la vision – beauté arrachée à un paysage dévasté pourtant tellement riche d'humanité (bagside).

Gentagelsen og bevægelsen bestemmer blik og skrift. Omgivelserne fremstår flade og geometriske og synes at tilsvare modernitetens egen fladhed – tematiseringens *evenness*. Indtrykkene indarbejdes som tekstlige elementer. Derfor kan denne *evenness* udmøntes i flere sprog. Det betyder, at litteraturen således er interesseret i at *give* sprog til denne flade og forskellen. På et tidspunkt suser toget forbi en dam: "L'eau est sombre et reflète les peupliers devenus hauts, rien au milieu, rien que l'eau, le talus qui tombe droit et le chemin tracé avec quatre angles pour pêcher des poissons carrés (29)." Fiskene fremstår her firkantede. De kastes næsten billedligt op på ruden og iscenesætter fladheden. Den optiske koncentration og landskabet, der suser forbi, fremkalder et billede, hvor det betragtede fremstår fladt. Fiskene viser sig i deres logiske og ulogiske, men dog perciperede, form. De tilsvarende både blikkets opmærksomhed og skriftens forsøgsvis omformning af virkeligheden. De tilsvarende den *evenness*, hvis dobbelthed altså driver moderniteten og repræsentationen af vore sociale rum og steder.

Flere af de byer Bon passerer igennem på sin ugentlige rejse skulle snart ignoreres yderligere, da TGV-højhastighedstoget ville erstatte ruten, og byerne således ikke

længere blev brugt på samme måde (Sheringham 2006, 392). Bons tekst opererer derfor også i denne henseende som et litterært arkiv over en virkelighed, som forsvinder mere og mere i trit med globaliseringens ekspansive decentrering. Det går i trit med Lussault, der skriver: "Le Monde doit d'abord être pris pour ce qu'il est : un nouveau mode de spatialisation des sociétés humaines, une mutation dans l'ordre de l'habitation humaine de la planète [...] (2017, 21)." Gennem skriftens relation til erkendelsen bliver *Paysage fer* gennem vinduets subtopiske konstellation et billede af et samtids-Frankrig, der udspejler sin egen nationale og sociale identitet. Viart skriver også med netop henblik på *Paysage fer*:

La distinction est essentielle: elle fait envisager autrement les conduites sociales par lesquelles l'individu ou la collectivité éprouvent le besoin de *se mettre en scène*. Le monde tel qu'il nous apparaît est *déjà* en représentation de lui-même: il se donne à voir, il produit des images, des signes. Au second degré, ce déplacement interroge la motivation de l'acte littéraire qui, à son tour, couche ces modes d'expression sur le papier (2008, 49).

Man kigger ud på periferiens beboelige omgivelser for at afsøge tabte spor og få et glimt af en fortid og fremtid, alt imens skriften penetrerer vinduets og modernitetens *evenness* og lader de sociale rums forskelle og stedernes lokale krydspunkter tale. Toget bliver dermed det konkrete sted, der krydser rummene og i takt hermed stedsliggør omgivelserne: "Car les lieux, on va le voir, quel que soit leur genre [...] sont véritablement des 'prises' essentielles de la mondialisation (Lussault 2017, 40)".

### 5.5 Udforskningen af Frankrig – Jean-Christophe Baillys *Le Dépaysement*

Franske Jean-Christophe Bailly udforsker i bogen *Le Dépaysement. Voayges en France* fra 2011<sup>37</sup> også et moderne Frankrig. Hvor Bon tager den samme rejse igen og igen, rejser Bailly på forskellig vis rundt i store dele af Frankrig. Ligesom hos Bozier, Ernaux og Rolin dedikerer han dele af sin empiriske udforskning til toget, og som Réda, Bozier og Bon bruger Bailly også togvinduet. Det er samme subtopos, hvor tog og vindue udgør afsættet for udforskningen. Bogen handler om Frankrig. Bailly skriver:

---

<sup>37</sup> Jeg henviser til 2012-udgaven.

Le sujet de ce livre est la France. Le but est de comprendre ce que ce mot désigne aujourd'hui et s'il est juste qu'il désigne quelque chose qui par définition n'existerait pas ailleurs, du moins pas ainsi, pas de cette façon-là (7).

Den franske nationale selvforståelse er et springbræt for Bailly. Han vil forstå, hvad Frankrig som identitet og franskhed i en global kapitalistisk verden betyder i dag. Ligesom ved Bozier, Bon og Réda må man forlade Paris, som det også sker i François Masperos *Les passagers des Roissy-Express*, hvor Maspero med fotografen Anaïk Frantz tager RER linje B fra den ene endestation til anden. De står af ved hvert stop for at udforske og beskrive stederne, tale med folk, undersøge lokalarkiver. En bog, hvor toget måske betinger rejsen, men glimrer ved sit faktiske fravær i fortællingen. Maspero skriver, at omgivelserne ikke bare er tomme ubenyttede steder [terrain vague], men fyldt med erfaringer, historier, opdagelser [terrain plein] (25). Maspero skriver endvidere, og det gælder også hos afhandlingens centrale forfattere, at man må forsøge at lade sig opsluge af stederne: "[...] ça ma regarde" (22)", skriver han, og påpeger, at opmærksomheden må stå helt central: "[...] juste un regard, le leur, rien d'autre. Un regard attentif" (ibid.). Selvom Masperos bog ikke finder sted i toget, skriver han i indledningen, at forstæderne og omgivelserne gennem togvinduet synes uden sammenhæng: et "magma informe" (24). Disse vinduestekster imødekommer disse uartikulerede rum, der ikke synes at have en geografi. Som Bailly skriver, er det derfor nødvendigt: "[...] d'aller voir sur place, autrement dit de visiter et de revisiter le pays" (7). Det er en bestræbelse på at placere sig i et oversat *locus communis* og søge erfaringens og stedets sociale relationer:

[...] c'est d'aller y voir, c'est de comprendre quelle peut être la texture de ce qui lui donne une existence, c'est-à-dire des propriétés, des singularités, et de sonder ce qui l'a formé, informé, déformé (10).

Jeg vil i de følgende fokusere på kapitlet "Le voyage de la fève", hvor Bailly i tråd med de i kapitlet analyserede tekster, betragter og beskriver omgivelserne set fra togvinduet.

Kapitlet indledes med nogle korte refleksioner. Forholdet mellem skrift og opmærksomhed overvejes. Bailly vil forene beskrivelsen med togets bevægelse og

således stedets perspektiv med skriftens: "[...] à ricocher de plus en plus vite, formant des sortes de fondus enchaînés ou de glissades emportés par un effet dominos qui balayait hiérarchies et rangements [...]" (26). Togets rytme og bevægelse påvirker skriften, og hvordan rummene er hierarkisk funderede. Det horisontale perspektiv på de flygtigt passerende omgivelser italesætter det decentrerede subjekts eget kropslige perspektiv i en globaliseret verden. Forestillingen om subjektets singulære entydighed forstyrres. Vinduet agerer som den subtopiske komponent, der udforsker modernitetens *evenness* som en dobbelt størrelse – homogen og heterogen, entydig og forskellenes sociale hjem.

Vanligt for flere af de undersøgte forfattere sætter Bailly en konkret tidslig ramme for sin rejse. Beskrivelsen gennem togvinduet foretages d. 19. januar, 2008. Han skal med toget mod Arles, og toget er 26 minutter forsinket. Det er en typisk hverdag, og intet afviger fra det normale.

Bailly opbygger sin vinduesbeskrivelse ved at registrere togstoppene. De understreges i teksten. Det giver en fornemmelse af kontinuitet og en egentlig rejse. Det er samtidigt små rammesatte fragmenter, hvor et givent sted kan beskrives i en kortere kontekst og samtidigt påpege en geografisk kontinuitet.

Bailly beskriver herefter omgivelserne gennem togruden:

*Cannes provençales dans le soleil. Paille grise et chiffonnée avec quelques élancements jaunes et verts.*

*L'odeur de la papeterie industrielle de Tarascon que le train longe. Elle pénètre partout et inconmode (31).*

Modsat den gentagende rejse hos Bon, beskrives her det nutidigt umiddelbare. Der tilføjes ikke detaljer. Bailly må stole på opmærksomhedens øjeblik. Der er ikke tid til andet end at beskrive momentet, før toget er kørt igen. Beskrivelsen bærer præg af denne umiddelbarhed, der modsat Bons lange snørklede sætninger, er kortfattede og konsekvente. Hastigheden indskrives hermed i sætningernes konstante overlap. Koncentrationen kan kun arbejde med de muligheder, der kortvarigt er tilgængelige. Der opstår en tillid til det sette og til skriften. For Bailly betyder det:



[...] de noter tout ce que je pourrais noter, sans lire ni rien faire d'autre (sauf un instant me restaurer et un autre, malgré moi, somnoler), en me confiant tout d'abord à la litanie des noms propres, qui sont le récitatif de tout voyage (29-30).

Der skiftes mellem togets stille afgang og ankomst, hvor hastigheden sættes ned, eller når toget holder stille og stationen bedre kan beskrives kontra dets hastige løb gennem landskaberne. Her træder selektionens princip frem, da man – som ved Ernaux, Sebbar, Bozier m.fl. – ikke kan beskrive alt, men må filtrere sit blik på det flygtige. Det er samme ide, som peger på det hverdagslige og stederne som uudtømmelige kilder. Bailly skriver:

Assis dans le train et ayant pris les lignes lentes, celles qui parcourent le paysage à une allure rendant possible une observation moins furtive que celle qu'imposent les trains à grande vitesse [...] (27).

På et tidspunkt observerer han TGV-højhastighedstoget holde lidt længere væk fra hans position: *"On aperçoit au loin le pont du TGV sur le Rhône et sa courbe, son effet toboggan"* (31), der modstiller den mere langsomme bevægelse gennem landskabet med hastighedens turbulente og ukoncentrerede omgang med omgivelserne. Det indikerer en undersøgelse af rummenes komposition, hvor modernitetens bevægelse følgelig indskrives i stedernes forandring. Men for Bailly er det ikke en nostalgisk søgen efter et Frankrig, men en social udforskning af rummenes komposition, og hvordan man lever disse rum i et land, hvis forhold til globaliseringen er ganske ambivalent – økonomisk, kulturelt, værdimæssigt osv. For – som tidligere nævnt – er det ikke en nationalistisk tilbagevenden til gamle værdier. Et globaliseret Frankrig er også et Frankrig, hvor immigranter eller de eksilerede, de hjemløse, forstæderne mærker konsekvenserne. Derfor er det også en subversiv udforskning af en national selvforståelse, som en typisk højrefløj ellers abonnerer på.

Undervejs rammer Bailly stoppet "Orange":

*Orange. Quelle tristesse qu'avec un aussi beau nom on pense toujours au Front national en lisant. Nombreuses antennes paraboliques dans les HLM. Pavillons avec piscines de plastiques bâchées. Tôles coupe-vent, chaque désordre, chaque ordonnance. Le bronze des artichauts. Rameaux rouges des fruitiers formant une brume optique. Le grand canal avant Bollène. Gares : triages de souvenirs : gares dont l'on est familier (Avignon), où l'on n'est venu qu'une ou deux, trois fois (Montélimar), où l'on n'a jamais fait que passer (Tain-l'Hermitage) (32).*

Bailly italesætter en national diskurs, hvor Frankrig og "[...] ce qui cet mot désigne aujourd'hui" (7) er spørgsmålet, hvem og hvordan en social identitet og selvforståelse kan tilhøre nogen. Det nationalistiske parti Front National modstilles de sociale HLM-bygninger (forkortelse for "habitation à loyer modéré"), hvor antallet af parabolantenner typisk indikerer et stort antal immigranter. Men ligesom den orange farve henleder tankerne på et politisk parti, så sidestilles farven skriftligt med de bronzefarvede artiskokker. Den røde tåge er en nuance af den orange farve. Men den er også den optiske tåge, der påmindrer én om et Frankrig, hvis selvforståelse er uklar. Det bliver en sanselig beskrivelse af et ambivalent land, hvis selvforståelse er kraftfuldt og skrøbeligt på samme tid. Baillys udforskning lader ikke den ideologiske diskurs determinere omgivelsernes immanente erfaringer. Vinduet bliver snarere passagen gennem tågen – modernitetens *evenness* i alle dens konsekvenser, som – hvis vi erindrer Ross egentlige definition, også handler om moderniseringen og moderniteten som "a means of social, and particular racial, difference (11).

Efter stoppet "Orange" beskriver også Bailly – som Bon – en social decentreret virkelighed. Forholdet til moderniteten og globaliseringen står som kontinuerlige spørgsmål, som aldrig finder ro. Togets bevægelse bliver således tilsvarende globaliseringens decentrerede ditto:

*Un peu plus au Nord toute une zone abandonnée. Hangars avec des tas de sacs de plastique autour, morceaux déchirés restant accrochés dans les arbres et les grillages : vitesse de la sensation d'abandon, courts trajets vers l'Apocalypse, tentatives, glissements, embryons (33).*

Bailly skaber en tvetydighed i beskrivelsen. På den ene side synes det registrerede at pege mere mod undergangen end mod nye bedre tider for landskaberne uden for Paris. De lider under globaliseringens stemme, og arbejdsløshed, faldende levevilkår i udkanten af storbyerne er et vedkommende problem. Men Baillys tre sidste ord understreger den arbitrære tåge, som også var til stede ovenfor. Han peger på kapitalismens evige evne til at forandre sig og sætte kim til en verden i fremdriftens lys – forsøg, bevægelser, eller frø sået i den kapitalistiske produktionsmaskine. Men som vi har set indebærer ethvert sted en egentlig levet erfaring. Omvendingen af rummenes sociale hierarki og transformationen af det hverdagslige skal, som

Lefebvre minder os om, ske med udgangspunkt i det hverdagslige og rummene selv, som altid indebærer deres eget kritiske potentiale. Disse "*embryons*" er ikke kun kapitalismens selvfornyende evne, men også stedets, kroppens og rummenes potentielle kamp.

Bailly eftersøger i sin vinduestekst en virkelighed, som både er genkendelig, men som også er 'noget andet', noget 'andetsteds'. Armstrong skriver netop om Baillys vinduestekst:

Bailly aims at or dreams of an all-inclusive transcription of the visible landscape [...]. However, the fact that each *parcelle découpée* constitutes a world that he can only brush up against means that *tout noter* 'revient à dire tout perdre' (2015b, 294).

Ligesom hos Bon indskriver Bailly en tid i tekst og rum. Nutiden er *dét*, der umiddelbart inkluderes, men som altid allerede er tabt igen. Skriften bliver en indfangelse af momenternes kontinuitet som knyttes til erkendelsen *i* bevægelsen. Det topologiske niveau er, hvor denne *evenness* brydes og dette nu fastfryses som et fragment over noget levet. Beskrivelsen af et moderne Frankrig er, som Bailly skriver, et "*puzzle inachevé*" (477). Det ufærdige rettes dog ikke kun mod den homogene overflade, men også den repræsentative nationale diskurs, der vil indlemme alt under nogle særlige dogmatiske forestillinger. Bailly skriver endvidere:

Cette division entre un pays du repli et un pays ouvert peut, jusqu'à un certain point, n'apparaître que comme un nouvel avatar de la division traditionnelle entre ville et campagne ou entre effet métropole à fort indice cosmopolite et effet province à fort indice repliant (474).

Den mobile beskrivelse, hvor erkendelsen løbende er indskrevet, bliver således et tekstligt rumligt modsvar til modernitetens skygge. Erfaringen og stedernes dynamik er altid skabende og krydsende – ufærdige. Forestillingen om den nationale og geografiske entydighed erklæres som falsk. Togets er et figuralt snit ind i landskabet såvel som modernitetens *evenness*.

Når omgivelserne udenfor Paris forandres er det som led i flere simultane bevægelser. Det er forfaldet og nybyggeriet; tabet og fremkomsten; og det lokales og globale konstante dialog. Marc Desportes skriver i sin bog *Paysages en mouvement. Transportes et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècle*: "Pour nous, l'espace n'est plus vécu dans une relation d'immédiateté, mais constitue un concept opératoire, un support de procédures, un objet de transactions (7-8)." Det er relationernes indbyrdes principper, der afstedkommer de decentrerede rum, hvor omgivelserne hermed råber som tusmørkets ekkoer og storbyens tåge. For som Desportes senere skriver:

[...] car la formation du paysage était liée à un jeu de ruptures dans les habitudes perceptives et de références nouvelles, jeu qui n'a lieu qu'une fois et qui perd par la suite son pouvoir de suggestion. Il faut donc reconnaître que la spatialité actuelle d'un lieu résulte d'une sorte de dérivation de l'ancienne, la pratique du lieu réinvesti étant toujours restituée dans l'univers praxique et mental qui lui est contemporain. Dans cette perspective, on admettra que l'agglomération recèle différentes spatialités (liées à une strate historique, une échelle d'aménagement, un réseau de transport), qui se maintiennent tout en se reformulant au fur et à mesure que l'ensemble évolue (375-376).

I litteraturen er toget skæringspunktet. Et rhizomatisk netværk, der transponerer de sociale rumlige relationer til stedets mobile form. De fire forfattere deler vinduesbeskrivelsen som en interaktion mellem sted og rum, mellem erfaring og forestillingen om moderniteten. Vinduet bliver *framingen* af modernitets *evenness*. Formens flade tilegnes som billede, og de immanente og dynamiske forskelle synliggøres gennem bevægelsen og gentagelsen mellem tekst og virkelighed. Det er et artikuleret subtopos. I afsøgningen af modernitetens og globaliseringens decentrering har litteraturen brug for vinduet og bevægelsen. Toget er det genkommende topos, hvor disse komponenter kan finde et kritisk slægtskab.

Men hvor disse tekster forlader Paris og hovedstadens greb på vores mentale og fysiske rum, er en række andre forfattere interesseret i at koble overfladen og toget indenfor hovedstadens kosmos. Her gentages metrokortet/systemet som en vigtig komponent i en subtopisk konstellation. Men tematiseringen *evenness* stiller sig stadig som en afgørende drivkraft for den litterærtopologiske artikulation.

## 5.6 OuLiPo- systemets og skriftens synkronisering i den moderne verden

Skriften og erkendelsens synkronisering gennem toget som topos findes også i den litterær-matematiske gruppe OuLiPo (*Ouvroir de la littérature potentielle*). Mit primære fokus i det følgende vil være på den franske digter Jacques Jouets metropoesi – særligt digtet "Poème du métro parisien" fra samlingen *Poèmes de metro* (2000). Jeg vil yderligere beskæftige mig mere kortfattet med henholdsvis Michelle Grangauds *Stations. Anagrammes* (1990) og Jacques Roubauds *tokyo infra-ordinaire* (2005/2014).

Kærligheden til systemer og det hverdagslige er en grundsten i denne primært franske litterær-matematiske gruppe. Det kan derfor synes som en logisk følgeslutning, at flere af gruppens uhyre varierede og systematiske tekster tager udgangspunkt i metroen. Systemets overflade finder noget tilsvarende i metroens organisatoriske struktur og metrokortenes overflade. Hvor forfatterne foroven med deres vinduestekster rejser ud af Paris og ud i landskaberne, da bliver OuLiPo-forfatterne gerne i og omkring storbyen. Metroen bliver byens mikrokosmos. Her er metroen nemlig også en systematisk overflade, der gennem metrokort og stationerne indfanger hovedstaden, dens historie og praksis.

Foruden de tre foroven nævnte værker udforskes metroen systematisk og legende i flere mindre eksperimentelle tekster og digte af OuLiPo. Her kan man nævne Michel Clavels *Paris en jeux. Jeux de lettres et d'esprit* (2006), som er en bog, der består af forskellige små spil og lege, som alle handler om Paris. Mindst fem af bogens spil handler om den parisiske metro. Formet efter forskellige benspænd kan læseren underholde sig med eksempelvis et krydsord ved navn "Métro parisien", spørgeskemaet "Les gares de Paris" eller øvelsen "La rose des 9 stations". Et andet eksempel er Marcel Bénabous "La sagesse de stations",<sup>38</sup> der er korte aforismer formet efter metrostationernes navne. Et par eksempler er: "La concorde, c'est la convention devenue visible" (31) eller "On passe souvent des volontaires aux invalides, on ne revient pas des invalides aux volontaires" (34), hvor henholdsvis stationerne Concorde og Invalides indgår. Fælles er brugen af begrænsninger eller benspænd [contraintes] som princip for den litterære produktion. En særlig leg med

---

<sup>38</sup> Jeg henviser til teksten, som den er trykt i antologien *Anthologie de l'OuLiPo* (2009).

ord, skrift og sted, samt hvordan erkendelsen løbende opstår, er ikke kun fælles for disse tekster, men OuLiPo generelt. Endnu et eksempel findes i François Caradec' digtsamling *Les nuages de Paris* (2007), som peger på en parisisk geografi, hvor fem digte er reserveret metroen som et sted for både sprog og erfaring.<sup>39</sup> Perec, der også var medlem af OuLiPo, har måske ikke direkte skrevet om metroen, men henviser til den i flere af sine tekster og bøger, der alle i større eller mindre grad bærer 'ouliipoianske' pejlinger – bl.a. bøgerne *La boutique obscure*, *Espèces d'espaces* og *Je me souviens* samt teksten "Lire: esquisse socio-physiologique".<sup>40</sup>

Benspændet [la contrainte] er som sagt et grundlæggende princip for OuLiPo. Gruppen blev dannet i 1960 af en gruppe forfattere og matematikere – blandt andet Raymond Queneau, François Le Lionnais og Claude Berge. Forholdet mellem litteratur og matematik står helt centralt. Ved at gøre benspændet til en regel for den litterære produktion af en tekst, foreslår gruppen, at man kan fremskrive det rene potentiale og det uforudsete tilfælde. Forfattere som Ernaux, Rolin og Bon er inspireret af reglens begrænsning, som de lader være afgørende for blikkets og skriftens filtrering af det egentlige kaotiske og flygtige hverdagsliv. Disse såvel som OuLiPo arbejder med paradokset, at det mest begrænsede kan frigøre det uforudsete. OuLiPo-forfatteren Roubaud skriver, at benspændet kan fostre variationer og mutationer; at teksten potentielt kan indgå i slægtskab med andre tekster; og at tekstens komposition kan udvikles over tid, hvorved det oprindelige syn på teksten også ændres (2004). Som ofte tager teksterne konkret udgangspunkt i matematiske tanker eller ideer, andre gange i litterære variationer og andre gange igen i vores egen empiriske hverdagsvirkelighed.

### 5.6.1 Åbningen af det lukkede – Jacques Jouets *Poèmes de métro*

Metroen er ikke kun et rum, hvor mange forskellige kroppe står tæt side om side. Metroen er ikke kun byens underjordiske refleksion, eller rummets fremmedgørende og frigørende dialog. Metroen er også et nøje, komplekst system. Som sådan er metroen også et forestillet rum, hvor kroppen allerede står indskrevet. Vanen er

---

<sup>39</sup> Disse fem digte bærer titlerne: "Poésie dans le métro", "Métro Saint-Germain-des-Près", "Métro Raspail", "Le métro Mirabeau" og "Le métro du souvenir".

<sup>40</sup> Flere eksempler kan findes i Alain Chevriers artikel "Métropoésie", der også undersøger den fascination mange digtere – særligt OuLiPo-digtere – har ved metroen.

indlejret i rummet. Hvordan man kan indrette stederne, så de er allermest overkommelige; så rejsen gennemføres nemmest og mest effektivt; så byen hurtigst kan krydses osv. er allerede indskrevet i metroens forestillede rum og kroppens mentale ditto. I *Un ethnologue dans le métro* skriver Augé også:

L'extrême précision de ces gestes machinaux évoque assez l'aisance de l'artisan à modeler l'objet de son travail. L'usager de métro ne manie pour l'essentiel que du temps et de l'espace, habile à prendre sur l'un la mesure de l'autre. [...] De cette virtuosité liée à l'habitude on trouverait déjà la trace, hors de la station, dans son utilisation de l'espace circonvoisin que balisent quelques points remarquables : bistrot, boulangerie, marchand de journaux, passage clouté, feu tricolore. Points remarquables en effet mais par où le praticien ordinaire de la vie quotidienne passe sans trop y prendre garde, même s'il a coutume de s'y arrêter pour se réchauffer, s'informer ou, s'agissant des deux derniers, d'y mettre à l'épreuve, pour peu qu'il soit d'humeur fantasque et contestataire, ses réflexes et sa puissance d'accélération.

La majorité des parcours singuliers dans le métro sont quotidiens et obligatoires. On ne choisit pas de les garder ou non en mémoire : on s'en imprègne, comme du souvenir de son service militaire (15-16).

Den litterære tilegnelse af metroen betyder altså, at også disse forfattere og følgelig skriften deltager i metroens system. Metroen er som system urets rum – de sociale rytters sejr over kroppen. Hvis man vil snyde systemet og træde ind i fladens små forskelle, må man både tilegne sig systemet og forsøge at finde en måde at lade den militære præcisions upåagtede erfaringer eller fejl træde frem.

Denne synkronisering af system og skrift er central for Jacques Jouets digtsamling *Poèmes de métro*. Han knæsetter termen 'metrodigt', som henviser til et digt skabt ud fra metroens rumlige og tidlige organisering. Krop og system er sammenfattede elementer i den skriftlige tilegnelse af metroen. Metroen er på overfladen rummets og modernitetens *evenness*. En systematisk flade og fremdriftens monument. Men også – som vi så hos Boudjedra og Sebbar eksempelvis – skjulte og fremmedgørende forskelle: konfliktens hjem.

Ifølge Jouet er et metrodigt et digt, som skrives i løbet af den tid, man kører med metroen. Antallet af vers er tilsvarende antal af stop undervejs – plus én. Den generelle regel er, at man i tiden mellem første og anden station skal tænke på et vers. Når toget stopper, nedskrives verset. Mellem anden og tredje station tænkes over næste vers, som skrives ned, når metroen igen stopper. En regel er, at man ikke må skrive, mens toget kører, eller tænke mens det holder stille. Skifter man

metrolinje, skifter man tilsvarende til en ny strofe. Skulle metroen tilfældigvis stoppe uventet mellem to stationer, er det, skriver Jouet, "[...] toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de métro" (2000, 7), hvor reglerne således – synes det underforstået – træder lettere ud af kraft, eller man får en tiltrængt pause.

Digtet "Poème du métro parisien" følger flere matematiske båndspænd. Matematikeren og OuLiPo-medlemmet Pierre Rosenstiehl skabte et særligt regelsæt for Jouet og hans parisiske metrodigt. Jouet skulle krydse alle metrostationerne mindst én gang med et minimum af gentagelse. Han skulle starte og slutte på stationen République. Rejsen og digtets fødsel dateres til d. 18. april, 1996 fra klokken halv seks om morgenen til klokken ni samme aften. Resultatet er et digt på 490 vers fordelt over 49 strofer.<sup>41</sup>

I begyndelsen af digtet skriver Jouet, at hvis tid er overraskelse frem for forudseenhed, da er overraskelsen forsinket. Den forudseende tid er metrosystemets tid, hvor bevægelsen og vanen er indlejrede størrelser. Overraskelsen er tilfældets tid; den fejl, som altid-allerede er en del af systemet, og som flere OuLiP-forfattere også bevidst gør til en del af opgaven (denne fejl kalder de *clinamen*, som henviser til den lille fejl, der gør, at atomer kan gribe sig sammen). Livet og erfaringen kan aldrig helt og holdent underlægges systemet:

La surprise a ceci d'une révélation d'être qu'elle reconnaît du *qui n'aura pas été*,  
ou qui n'a pas été à cette place en secondes comptée, qui lui avait été dévolue  
au nom d'une confiance toute particulière en un ordre du monde (65).

Man fornemmer Lefebvres ekko, når han insisterer på rummets erfarede dimension i relation til det forestillede og opfattede rum. Men at overraskelsen altid er forsinket, peger på systemet rumlige organisering og hverdagslivet forblændende slør. Overraskelsen må finde en vej frem.

Franske Alain Chevrier bemærker i artiklen "Métropoésie" et sted, at der er en vis forskel mellem de mere 'almindelige' toge som RER-toget og TGV-højhastighedstoget, og så metroen. Hvor de to førstnævnte bevæger sig over jorden i fri luft mod destinationer, der ikke er begrænsede af byens lukkede kredsløb, er

---

<sup>41</sup> Et overblik over stationerne, og hvordan de rejstes, se s. 263-265 i *Poèmes de métro*.



metroen hovedsageligt (enkelte steder kører metroen også i fri luft) dækket af smalle og mørke underjordiske tunneller, hvor den bevæger sig i små rytmiske bevægelser fra station til station. Som vi også har set hos de fire foregående forfattere er deres toge karakteriseret ved et flow, hvor vinduet kan fremskrive en rytme i takt med togets bevægelse og landskabets forandring. Disse forfattere har en forkærlighed for vinduet. For Jouet (og andre OuLiPo-forfattere) er det togsystemets korte rytme, der har en interesse. Det er ikke så meget et flow, men de mange stop, som bliver en mulighedsbetingelse for skriften. Denne forskel er afgørende.

Men som vi også har set, hersker der også en symbolsk forskel mellem metroen og RER-toget. Litteraturen viser imidlertid, at disse symbolske distinktioner ikke altid artikulerer de egentlige erfaringer. Hvor metroen og RER-toget symbolsk italesætter forskellen mellem Paris og forstæderne, viser litteraturen, hvordan denne adskillelse hverken kan eller bør opretholdes. Det er RER-toget, der er hjem for Mounir i *Mon nerf* og ikke metroen. Det er metroen, der er fremmedgørende og ekskluderende for den anonyme algerier hos Boudjedra og ikke RER-toget. Erfaringsmæssigt og stedsligt er toget derfor et netværk og et krydspunkt, hvor en entydig repræsentation af en særlig togtype hurtig bliver utilstrækkelig. Hovedstad og forstad overlapper med andre ord. Ligesom Les Halles i Paris er forstædernes sted i hovedstaden, er togene de steder, hvor *alt allerede krydser og er krydset*.

Metroens konstante stop, menneskemyldret, indretningen og de korte afstande mellem stoppene er en kropslig erfaring. Kroppen har del i systemet. Derfor er metroen også kropsligt tilvænnet. Systemets forventninger står indskrevet i kroppen. De konstante stop i metroen kan derfor afstedkomme irritation, når man støder ind i andre, og bryder vanens forventning. Metroen befinder sig mellem det offentlige og private rum. Forholdet mellem system og krop understreger således spørgsmålet om vanen som en offentlig kvalitet, der vedligeholder en privat sfære. Jouet skriver i digtet, hvordan metroens tid og rum er forventningens og derfor også vanens: "comme s'il nous était reproché, par la machine, d'attendre l'arrêt" (66).

Spørgsmålet om vanen berøres blandt andet af den franske filosof Félix Ravaisson i hans essay *De l'habitude* fra 1838. Han undersøger vanen som et primært ontologisk begreb. Det er ikke blot gestussens sammenfatning, men værens lov. Han skriver:

L'habitude, dans le sens plus étendu, est la manière d'être générale et permanente, l'état d'une existence considérée, soit dans l'ensemble des ses éléments, soit dans la succession des époques.

L'habitude acquise est celle qui est la conséquence d'un changement.

Mais ce qu'on entend spécialement par l'*habitude* [...], ce n'est pas seulement l'habitude acquise, mais l'habitude contractée, par suite d'un changement, à l'égard de ce changement même qui lui a donné naissance (24).

Vanen er forandringens sammentrækning. Vanen etableres dermed som en modstand mod transformationens evige bevægelse. For at kroppen ikke bare forsvinder i verdens konstante tilblivelse, har man brug for vanen. Derfor må kroppen også være sensitiv over for nye forandringer, hvis kroppen er forandringens fortidige sammentrækning og fremtidige forventning. Vanen er modtagelig over for fremtiden. Det er med andre ord en sammentrækning og forløsning, der er samtidig:

[...] l'habitude subsiste pour un changement qui n'est plus et n'est pas encore, pour un changement possible ; c'est là le signe auquel elle doit être reconnue. [...] L'habitude est donc une disposition, à l'égard d'un changement, engendrée dans un être par la continuité ou la répétition de ce même changement (ibid).

Gentagelsen er ikke blot bekræftelsen af dét samme, der skaber vanen og konventionen, men også forskellens potentielle udsigelse (Deleuze 2011, 114, 121). I vores konventionelle steder, hvor vanen hersker, er forskellen og forandringen allerede indskrevet. Problemet er, at vanen lokalieres som bedøvelsens og fremmedgørelsens distancering af kroppen fra sine omgivelser. Den amerikanske psykolog og filosof William James skriver i bogen *On the Principles of Psychology*, at "[...] *habit diminishes the conscious attention with which our acts are performed*. [...] [*H*]abit simplifies the movements required to achieve a given result, [*and*] makes them more accurate and diminishes fatigue" (119, 117). Vanen er en betingelse for, hvordan vi tilpasser os verden og det hverdagslige. Men som James fortsætter:

But if not distinct acts of will, these immediate antecedents of each movement of the chain are at any rate accompanied by consciousness of some kind. They are *sensations* to which we are *usually inattentive*, but which immediately call our attention if they go *wrong* (123).

Vanen er på den ene side social og kulturel, og på den anden side sanselig og affektiv. Det er gentagelsens systematiske ensrettethed og forskellens potentielle frigørelse. Ved at problematisere vanen og konventionen som sociale størrelser, kan forskellen og tilfældet undersøges med afsæt i vanen. Af samme grund, kan man tilføje, er analysen af et topos også interesseret i dets konventionelle side. Ligesom vi så, hvor en tilvænnet social krop var umulig hos Boudjedras vildfarne tilrejsende, som dermed afslørede vanens sociale fremmedgørende komponenter, positionerer Jouet sit metrodigt som en udforskning af det forestillede rums tilvænnede magt såvel som erfaringen og opfattelsen af samme heterogene rum. Vanens rum er både systemet og tilfældets rum. Kroppen er denne konflikts mellemled, der agerer mellem skriftens system og erkendelsens åbning i digtet. For som Merleau-Ponty også skriver: "[...] l'habitude ne reside ni dans la pensée ni dans le corps objectif, mais dans le corps comme médiateur d'un monde" (169).

Metroens systematiske bevægelse materialiseres i skriftens og erkendelsens synkronisering. Jouet skriver:

Ce poème est chronométrique  
parallèlement à sa kilométrique  
comme à son seul pesant / de tous ses pauvres sens (80).

I sin bog *Éléments de rythmanalyse* påpeger Lefebvre, som nævnt, hvordan det hverdagslige er rytmisk. Der er organiske rytmer, som kroppens indre rytmer; der er årstidernes rytmer; der er sociale ydre rytmer, når bilerne passerer og lyskrydsene skifter, metroens stop og køren. Det er generelt, abstrakt og håndgribeligt på samme tid. Gentagelsen bliver rytmens udsigelse og vanens dobbelthed. Forskellen eller det uforudsete kan finde vej frem gennem rytmen. Han skriver bl.a.: "Le quotidien s'établit, créant des exigences horaires, des transports, bref son organisation répétitive" (15). Men som Lefebvre fortsætter: "[...] le **rythme** (lié d'une part à des catégories logiques et à des calculs mathématiques - et d'autre part un corps vital et viscéral) contiendrait des secrets et la réponse aux étranges questions" (24). Som diskuteret ovenfor bliver rytmen del af den social-fænomenologiske beskrivelse af stedet. Hvad enten den gengives i den måde omgivelserne passerer forbi vinduet og gøres del af beskrivelsen på, eller den - som her - markerer den kropslige

forventning til systemet, som bliver gengivet som sprog, er rytmen dét, der således fremskriver vanens dobbelte aspekt.

Jouet beskriver også de mennesker, han ser i metroen, plakaterne på væggene, aviserne osv. Han knytter sine erfaringer til overfladen, som langsomt penetreres via metroens bevægelse rundt i undergrunden: "Dans le tunnel, je m'interroge sur les secrets de certains boîtiers" (71), skriver Jouet. Forholdet mellem skrift og erkendelse indarbejdes i opmærksomhedens fokus op omgivelserne. Vores rum er også mentale og retoriske rum, der har del i, hvad vi ser. Jouet skriver på tidspunkt, da han passerer nogle reklamer:

Quinze nuits d'essai pour un matelas !  
Il faudrait parvenir en quinze nuits, à plusieurs, à l'épuiser... et quinze jours  
Voilà un jour où je n'aurai pas téléphoné,  
ni répondu, ni appelé,  
ni retourné de sablier,  
regardé l'heure, ça oui, sans espoir de la faire changer (80).

I hverdagens rum er reklamer og tekst en fast del af vores perceptionshorisont. Kapitalismen og forbrugerismen er en fast del af vores måde at erkende på, og hos Jouet indarbejdes de som normale retoriske erfaringer, der således ikke adskilles fra, hvordan rummene normalt begribes (jf. også Debord ovenfor). I forlængelse heraf må man netop erindre, at Jouet kun har ganske kort tid til at både at tænke poetisk og nedskrive sit digt. Det medfører både en umiddelbarhed, men også en mere udpræget relation til, hvad og hvordan han ser.

Et andet sted beskrives det observerede i et figurativt sprog frem for i logikkens sorterende sprog, som minder om Bons firkantede fisk. Hastigheden og bevægelsen er determinerende for både erkendelsen og skriften: "Un colleur d'affiches est debout, au milieu de ses décollures, comme un héron dans son nid dévasté" (73). Jouet fokuserer på overfladen – her også gennem vinduet. Han knytter metrostationers system til den litterærtopologiske tilegnelse af toget. Han forsøger at artikulere og åbne de tilvænnede overflader, som rummenes art perciperes igennem. Hvor Mabankous og Boudjedras subtopiske undersøgelse af metrokortet pegede på eksilet og vildfarelsen, er det hos Jouet *allerede* et tilvænnet erfaringsrum. Derfor må

han insistere på vanens iboende forhold mellem sammentrækningens fastholdelse og forandringens frigørelse. Han indoptager (og indoptages i) metrosystemet som fundament for skriften for derigennem at undersøge modernitetens forfladigede greb på kroppen og erfaringen. Det betragtede kan tage nye former, der altså afviger fra deres genkendelige logiske form. Han beskriver senere:

Une fille chante, en face de moi, son nombril et son slip, au sortie du lycée, avec son gars  
verlanien.

Il fait parfois ce rêve étrange et pénétrant, sans doute,  
et c'est exactement ce qu'elle veut qu'il fasse, alors elle parle de collant couleur chair.  
Et je ne vois pas comment écrire quelque chose qui ne s'attacherait pas à parasiter leur  
roucoulement.

Puisqu'elle se tait, je cherche ailleurs la substance du poème de celui qui se vide.

Je suis un minéral, qui sue ses dernières gouttes,

le gastéropode, dont l'estomac est justement dans les talons, mais sans faim.

Mon poème pour un trou d'eau ?

Non, non, je n'en suis pas là. Je vous voir venir...

[...]

Un court instant quoique inattendu, bien préparé, peut avoir de ces perfections  
qui vous font rempiler la vie, et ses quelques planches, et ces quelques vers (81).

Igen møder vi 'barnet' - her den unge pige, som også var genkommende hos Ernaux og Sebbar. Men Jouet positionerer hende ikke direkte til kroppen, men til overfladen. Alligevel bliver pigen ('barnet' som subtopisk komponent) også for Jouet en delvis passage til kroppen. De efterfølgende sanselige betragtninger og refleksioner fremstår som en vej ud af systemets kontrol over kroppen. Erkendelsen af rummets iboende erfaringer spejles i togets rytmiske lyd og pigen ("parasiter leur roucoulement") samt en langsom opløsning af kroppen ("Je suis un minéral"), som så potentielt frigør den uventede erkendelse ("Un court instant inattendu") gennem litteraturen ("font rempiler la vie [...] et ces quelques vers"). Som han også skriver lidt senere: "Comment savoir, d'un voyage, ce qu'on aura voulu déplacer ? / d'une voyage réglé ce qu'on aura voulu dérégler ? / C'est probablement inscrit, moins assurément lisible" (86; de skrå streger indikerer linjeskifte i originalen). På den måde bliver også Jouets metrodigt en italesættelse og diskret problematisering af den *evenness*, som karakterer den globaliserede verden. Han benytter helt konkret fladheden som et skriftligt og kropsligt præmis for den langsomme rytmiske åbning af vanen og rummenes samtidighed.

### 5.6.2 Metrostationernes hemmeligheder – Michelle Grangauds *Stations. Anagrammes*.

Skriftens bearbejdning og problematisering af modernitetens fladhed og latente hemmeligheder er også et udgangspunkt for Michelle Grangauds mere udprægede og konsekvente leg med fladheden. Hun positionerer sig gennemgribende til erkendelsens og sprogets overflade. Hendes bog *Stations. Anagrammes* fra 1990 er en digtsamling, hvor forfatterinden laver anagrammer ud fra navnene på metrostationerne. Anagrammer (såvel som lipogrammer, krydsord, pangrammer, isogrammer, osv.) er et yndet format for flere OuLiPo-forfattere, da benspændet er ganske klar, og den potentielle merbetydning hurtigt viser sig.

I Grangauds anagrammetrodigte kan anagrammet være såvel et enkelt ord som flere ord. Ofte indgår flere metrostationer, som skaber komplekse sætningskonstruktioner og en anagrammatisk suite. Sætningernes position på sidens rum er også varierende. De kan være bygget i søjler, hvor hver søjle svarer til hinanden. Læseretningen bliver både horisontal og vertikal. Tekstens rum bygges op som en omformning af metroens systematiske rum. Siden bliver et nyt rum. Tekstsøjlerne kan både ligne en grafisk gengivelse af metropolens højhuse, eller en synliggørelsen af togvognen, hvis form er horisontal (set fra oven eller set fra siden på perronen) og derfor også udefra fremfor beskrevet indefra. Sætningerne/anagrammerne er hovedsageligt komponeret i forskellige grafiske mønstre på hver side. Venstre og højre side samt midten bruges i varierende grad og længde. Eksempelvis:

Billancourt

ballon un cri

baril un colt

Aubervilliers-Pantin-Quatre-Chemins  
un champ invisible se traquant il erre

Corentin-Cariou

coin coin raturé

une  
au rêve  
marquait le mur  
va chemine rétif

on trique à chaque fleuve climat un climat rien  
chute l'inconnu cirque inquiétant la flamme  
une niche néant vécue là conflit qui  
international accumulé quelqu'un  
comme qui tue le rêve un ciné

ranch flanquait la nuit	machin truque trafique
en ville cocaïne un mal ténu	lance le Chili
comme qui vaquerait en un futur néant	quelqu'un
criait comme un enfant la chute la vie rien	
La-Courneuve-huit-mai-mille-neuf-cent-quarante-cinq	

(37)

Som et rum på siden peger denne grafiske opstilling på en sideløbende bevægelse ned gennem siden. De forskellige blokke bliver rumlige organisatoriske elementer, der lader siden som rum *finde sted*. Men dette rum er præget af samme *evenness*. Det er et helt fladt rum med udgangspunkt i metroens sociale rum. Det er en grafisk spejling og omformning. Grangaud bryder derudover den vante læseretning. De hvide områder på siden omkrendser og synliggør tekstblokkene. Sætningernes opstilling følger i sidste del en relativ bevægelse fra højre mod venstre, hvor et ord af gangen (med få undtagelser) rykkes til højre. Ligesom sidens rum og læseretningen ændres, ændres også vores tilvænnede opfattelse af rummet. Hvordan vi erkender og orienterer os i et rum udfordres. I *Espèces d'espaces* skriver Perec angående siden og rummet: "L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche" (26). Som det også blev nævnt i kapitel 2, kan skriften mobilisere rummet. Når man laver en inskription, aktiverer man de rum, man er i, hvilket betyder, at den grafiske og skriftlige gengivelse af et rum således besidder sin egen relative rumlighed. En blank side er et rum. Skriftens indtog på siden skaber derfor nye rum. Grangaud går et skridt videre, når hun lader disse empiriske geografiske pejlemærker (metrostationernes navne) opløse og danne nye konkrete rum på siden. Læsebevægelsen mimer kroppens og erkendelsens bevægelse ind igennem rummene. Hvor vinduet var en komponent for det subtopos, der er drevet af en udforskning og tilegnelse af modernitetens dobbelte *evenness*, er det hos Grangaud stationernes navne og ordenes overflade, som opløses gennem anagrammets omformning af rummet.

Kigger vi kort på det nævnte eksempel fra *Stations*, nævnes fire metrostationer: hhv. *Billancourt* lokaliseret uden for *le périphérique* på linje 9; *Aubervilliers-Pantin-Quatre-Chemins* ligeledes uden for 'bygrænsen' nord for Paris; *Corentin-Cariou* lige indenfor *le périphérique* i det nordlige Paris; og slutteligt *La Corneuve – 8 mai 1945* også

uden for 'bygrænsen', hvor de tre sidstnævnte alle findes på linje 7. Der er ikke nogen tilsyneladende overensstemmelse mellem stationerne. Kigger vi imidlertid på det narrativ, der udfoldes gennem anagrammets omformning af metronavnene, dukker nogle fællesnævnerne frem i overfladen. Det er en sanselig beskrivelse, hvor bevægelse og elementer knyttes ("un champ invisible se traquant il erre", "une chute l'inconnu", "inquiétant la flamme" osv.). Der synes at være en urolighed på spil, som forholder sig til lettere voldsomme forhold ("un cri", "comme qui tue le rêve", "ville cocaïne", "criait comme un enfant la chute la vie rien").

Tager man et kig på de nævnte metrostationer, åbnede *Billancourt* i 1934. Området stationen befinder sig i – Boulogne-Billancourt – blev under 2. Verdenskrig udsat for voldsomme bombardementer, der var rettet mod det store antal af fabrikker i området (bl.a. Renault-fabrikken), som var under Hitlers kontrol. Disse bombardementer resulterede i hundredevis af civile dødsfald. Stationerne *Aubervilliers-Pantin-Quatre-Chemins* og *Corentin-Cariou* befinder sig begge tæt på "Mémorial de la résistance" i det 19. arrondissement, der er et monument prydet med navnene på flere franske modstandsfolk. Den sidste station – *Corentin-Cariou* – hed oprindeligt *Pont de Flandre*. I 1946 skiftede den navn og blev opkaldt efter Corentin Cariou, som var en kommunistisk rådsmand, der blev henrettet af nazisterne. Hvad der kan synes – og måske bare er – tilfældigt udvalgte metrostationer, relaterer sig alligevel indbyrdes til hinanden, men denne synlighed og historie forbliver gemt under navnenes overflade. Det tilsigtede og tilfældige er alligevel i dialog. Men det historisk faktuelle og erfaringskonkrete skal eftersøges og er ikke noget givet på forhånd. Digtet er således en rumlig reorganisering og åbning af vores overfladebetragtninger og tilknytning til omgivelserne og erindringen. Historiens skjulte fortællinger udfoldes. Gennem digtets nærmest mareridtsagtige sanselige fortælling afsløres modernitetens egne fortællinger og konsekvenser i en ny rumlig form, som bekræfter stedernes immanente erfaringer og historier, og gennemborer overfladens tilvænnede form.

På anden vis går denne åbning af metrostationerne igen i tidligere nævnte Guy Konopnickis *Ligne 9*, hvor hver station på metrolinje 9 er titlen på et kapitel. Hovedkarakteren Joseph åbner op for sin fortid og Paris' fortid. Selvom hvert kapitel ikke handler specifikt om metroen, bliver metroen stadigvæk det mentale og fysiske



rum, der skjuler historiens og erfaringens gemte fortællinger. Eksempelvis i kapitlet "Buzenval":

Le Buzenval avait disparu, avec sa grande toile annonçant le film de la semaine, ses vitrines de photos, l'horaire des séances et le prix des places, corbeille, orchestre ou avancées, les moins chères, collées à l'écran. Qui voulait encore de cette salle de cinéma où l'on entendait le métro pendant le film ? L'emplacement était idéal pour un supermarché. [...]

Est-ce que les gens regardaient encore l'étonnant fronton de la station de métro, ce bas-relief accroché à un immeuble modern style ? [...]

Buzenval n'était qu'une bataille dérisoire, un combat perdu.

Metroen og byens historie overlapper hinanden. De er påmindelser om samme de historiske og sociale rum. Metroen bliver et konkret sted, der agerer som krydspunkt for de glemte erfaringer og modernitetens rivende udvikling og skjulte katastrofer. Hvad, der så afsløres, er ikke så meget modernitetens lukkethed som samtidens *samtidighed*. Modernitetens kriser og brud erstattes kontinuerligt af enheden og samhørigheden. Heroverfor står samtiden som et begreb, der snarere insisterer på konflikten, hvor enhver krise eller brud ikke blot erstattes af tanken, om hvad der kom før og kan komme efter under dække af nutiden.

Men det betyder ikke, at Grangauds digte (eller Konopnickis *Ligne 9*) er historielæring. I artiklen "Michelle Grangaud's *Geste*. An Anti-Epic of Everyday Life", som primært omhandler værket *Geste*, skriver Raluca Manea blandt andet, at Grangauds litterære fokus på det hverdagslige både er en observationsteknik og en måde at skrive det fælles på i den mest banale ikke-diskursive manifestation. Muligheden for en kritik åbnes op, hvor læseren kan genforhandle sit forhold til sig selv og andre (79). Anagrammerne lader en historisk sanselighed træde frem. Den tilsyneladende så ordinære overflade bærer altså en tidslig bevægelse og fortidens virtuelle spor med sig, som ellers synes at forsvinde under arkivernes Historiske autoritet og modernitetens flade bevægelse. Metroen er et fysisk, socialt rum, men det er også et retorisk rum. Hvad, Grangaud viser gennem sine sproglige anagramrum, er, med Novaks ord fra hans *Le Métro. Inconscient urbain*:

Le métro est une sorte de pensée urbaine articulée dans un langage qui se reflète dans des propositions (des parcours, des 'trajets') composées de mots (de stations de métro) qui se forment dans le parcours à l'aide d'une syntaxe (de correspondances). Le métro est le langage du complexe urbain qu'il reflète entièrement, en tant que totalité qui inclut aussi toutes les

possibilités jamais exploitées (jamais parcourues), il est l'inconscient qui par son langage symbolique exprime la réalité du 'moi' à la surface (55).

Forskellen er imidlertid, at for Grangaud (og andre) er metroen ikke først og fremmest en spejling af selvet, men derimod af det fælles. Metroen er derfor heller ikke ubevidsthedens eller underbevidsthedens mentale rum, men et konkret og erfaret rum og sted. Metroen er et kollektivt sprog, hvis *evenness* blot er den illusoriske fremtræden, der påvirker vores kroppe og mentale afkodning af et sted.

### 5.6.3 På rejse med metroen – Jacques Roubauds *tokyo infra-ordinaire*

Den sidste bog er Jacques Roubauds *tokyo infra-ordinaire*, hvor vi første gang træder ud af Frankrig for at rejse til Japan. I Roubauds bog *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (2012) så man ham udnytte det parisiske bussystem på OuLiPo-manér, og han bibeholder denne interesse for offentlig transport, system og litteratur med en undersøgelse af Tokyo og dens metro.

Roubauds digtsamling følger som udgangspunkt metrodigtets form og struktur. Digtene eller tekstfragmenterne er inddelt i numre. Der er et særligt permutationssystem i spil, hvor små tekststykker er efterfulgt af undersætninger, som ofte er farvede (i eksempelvis rød eller blå), og som indgår i tekstens overordnede system. Til trods for at *tokyo infra-ordinaire* er skrevet på fransk, tilføjer Roubaud også andre sprog som blandt andet engelsk (typisk afskrevet fra reklamer eller guides, han ser – jf. Jouets inkorporation af reklamer), og enkelte steder varierer skrifttypen i både art og størrelse.

Afsættet for bogen er ikke kun hans fascination af Tokyo,<sup>42</sup> men særligt Yamanote-metrolinjen og – som titlen understreger – det infra-ordinære hentet fra vennen og kollegaen Perec. Foruden metrodigtets format er Roubaud også interesseret i den japanske digtform *haibun*, som han tidligere har praktiseret. Haibun er en form, der blander digt og prosa, "wherein the prose sections provide a backdrop and gloss for brief, incisive landscape poems" (O'Meara 2013, 167). Haibun er typisk forbundet med den japanske forfatter Matsuo Bashō (1644-1694). Roubauds

---

<sup>42</sup> Fransk litteratur, sociologi og filosofi har historisk set haft et særligt forhold til Japan. For mere herom – samt hvordan Roubauds bog måske omvender nogle af de forestillinger, som ellers præger tidligere fremstillinger af Japan, se Lucy O'Meara, "Jacques Roubaud's Rejection of Japoniste Influence: *Tokyo infra-ordinaire*", i *Questions of Influence in Modern French Literature* (Baldwin, Fowler, de Medeiros, red.), 2013.

egne japanske metrodigtes form er både en narrativ og matematisk permutation og et haibun. De er en kulturel tilegnelse og bearbejdning og kan på den måde ses som et litterært stedsligt krydspunkt mellem den japanske digtform og metrodigtet, mellem Tokyo og Paris.

Yamanote-linjen er den metrolinje, der, i Tokyos enorme metrosystem, er mest kendt og har i alt 29 stationer. Den er en cirkelformet linje, som krydser de centrale områder i byen. Som afsæt for Roubauds infra-ordinære rejse bliver denne linje således også, som Clément Lévy påpeger, stimulerende for Roubauds imagination (8).<sup>43</sup>

Roubaud skitserer selv sit litterære program:

25. *Le plan*:

- (i) Aller dans les stations par la Yamanote Line ; une station par jour ; chaque station constituant une *station* de mon *haibun* futur
- (ii) Rayonner à partir de la station du jour, vers l'intérieur surtout. Profiter des parcs pour la méditation – composition de poèmes

26. Ce que je fais : j'assemble du matériau en vue du *haibun*, plus tard

[...]

28. *Noter quoi ?*

- soit des choses vues (moments présents) et *images-souvenirs* (moments passés)
- soit des *images-mémoires*, qui sont des composites d'*images-souvenirs*, assorties de méditations sur ces images (22-23).

Modsat Jouet forlader Roubaud gerne metroen for at besøge stationerne. Der insinueres ikke, at hele digtet er skrevet på stedet. Roubaud skriver videre på andre tidspunkter, holder pauser. Han skaber billeder (*images-mémoires*) ud fra ting, der lige er sket eller tidligere. Erindring og erfaring er flygtige størrelser, som indskrives i hans haibun-metrodigte. Ligesom Jouet og Grangaud (samt Mabanckou og Boudjedra) arbejder Roubaud med det subtopos, der forener metrostationernes navne og kortet med toget og overfladen. Men Jouet, Grangaud og Roubauds erfaringer er anderledes end karakterne hos Mabanckou og Boudjedra. Selvom Roubaud er en fremmed i Japan, er det ikke racismens ekskluderende diskurs, han

---

<sup>43</sup> Yamanote-linjen er på grund af sin cirkelform ofte omtalt som et øje, der yderligere indkapsler det centrale Tokyo (Roubaud 2014, 22). Derfor svarer metrolinjen også til den ofte fremsatte forestilling om et Japan, hvis centrum er tomt, som eksempelvis Roland Barthes skrev om i bogen *L'empire des signes* (1970). For mere herom henviser jeg til artiklen nævnt i noten ovenfor.

møder. Han er en rejsende eller en turist. Han taler ikke japansk – som den anonyme hos Boudjedra ikke talte fransk: "10. Dans Tokyo je suis analphabète [...]" (15). Men fremmedgørelsen bevirker aldrig en følelse af eksklusion og tab. At tingene oftest er skrevet på engelsk (ibid.) hjælper jo også. Roubauds rejse er ikke den eksileredes rejse. Det er måske den privilegeredes rejse, men Roubauds tekst står som en udforskning af vores globaliserede kulturelle verden og er en udforskning – om end mindre politisk – af den *evenness*, som karakteriserer moderniteten og anerkendes som tekstens tematisering. Og ligesom hos Jouet spørger Roubaud til vanen og forholdet mellem metrosystemets forventninger og kroppens vaner og rytmer. Derfor bliver også hans digtsystem fanget af erfaringens og kroppens egen virkelighed:

mon ambition initiale, en fait, avait été de faire un poème de toute la Yamanote d'un seul coup, trente vers

en revenant à mon point de départ, boucle

mais à Komagome il est monté tant de voyageurs que je n'ai pas pu sortir mon carnet pour écrire et j'ai dû interrompre le poème (61).<sup>44</sup>

Gennem metrosystemets og skriftens overflader vil Roubaud undersøge, hvad der konstituerer et sted, og hvordan dette sted påvirker opfattelsen af rummet og det mentale rums forventninger. I sin bog *Situating Everyday Life* skriver Sarah Pink, at en ihærdig beskrivelse af vore hverdagslige rum og steder potentielt:

[...] seeks to understand the multiple material, sensory, political and social processes that constitute the environment [so to] enable us to understand how people create their 'sense of place' and the practice in this (24).

For Roubaud artikulerer metroen i Japans hovedstad ikke kun en global virkelighed, men også hvordan vores opfattelse af rum og sted kan afvige fra hinanden. Et sted er således ligeså lokalt, som det er globalt, men erkendelsen af det samme sted kan nemt deviere. Ved at undersøge hverdagsstedernes kulturelle forskelle, som vi jo ellers, generelt set, deler med hinanden over hele verden, bliver forståelsen og praktiseringen af rum og sted pludselig italesat gennem sine forskelle frem for

---

<sup>44</sup> Linje 1-2 og 4-5 i citatet er skrevet i rødt; linje 3 er skrevet i blåt.

konventioner og ligheder – en langsom poetisk åbning af moderniseringens og globaliseringens teknologiske landskaber og *evenness*.

### 5.7 Modernitetens decentraliserede bølgebevægelser

Modernitetens decentraliserede bevægelse fremstår forskelsløs. Globaliseringen er i sin hverdagslige form på den ene side homogen. Men på den anden side er den, når det kommer til de konkrete sociale erfaringer og konsekvenser, den medfører, heterogen. De bølgebevægelser, som kontinuerligt strømmer ind over vore steder og kroppe i takt med den kapitalistiske verdens rivende udvikling, udjævner paradoksalt nok de forskelle, der opstår. Når Kristin Ross karakteriserer moderniteten og moderniseringen som *evenness*, pointerer hun, at samtiden virker evig og uden forskel. Hun pointerer at moderniseringens kontinuitet er et middel til social forskel, hvilket betyder, at moderniseringen og moderniteten skaber og skjuler disse sociale forskelle i samme bevægelse. Moderniteten er flad. Men, som disse forfattere på hver deres måde viser, er hvordan denne *evenness* som tematiseringens drivkraft for skriften og for det litterære rum, kan artikuleres som overflade og immanente forskelle, konvention og social bagside.

Forholdet mellem *evenness* som tematisering og de gældende subtopoi konstituerer sig altså som overflade, hvorigennem skriften og erkendelsen bliver det tekstlige erfaringsmodus, der peger tilbage mod denne *evenness* – ikke længere blot som en homogen ensformig flade, men *også* som en immanent *samtidighed*, hvor historiske, kropslige, sociale og geografiske grænser krydses. Det er en bevægelse væk fra vores forestilling om moderniteten som epoke frem mod en virkelighed som samtidig og konfliktfyldt. Forestillingen om et centrum afløses af en decentralisering, der angår både vore rum og virkelighed i en globaliseret verden, og skriften som mobilitet (beskrivelsen gennem togvinduet; opløsningen af metrosystemet) og perspektivforskydning. I sin bog *L'espace critique* skriver Virilio:

[L]a *décentralisation* prendrait, en France notamment, un tout autre sens que celui d'une autonomie accordée aux régions, elle signalerait la fin de l'unité de lieu du vieux théâtre politique de la Cité et son remplacement prochain par une *unité de temps*, une chronopolitique de l'intensivité et de l'interactivité, technicité succédant à la longue durée de la Cité, architecture de systèmes remplaçant définitivement le système de l'architecture et de l'urbanisme contemporains (161).

Om det er Bozier og Rédas affektive rum, Bon og Baillys sociale landskaber i en efterspørgsel efter nationale og kulturelle spørgsmål, eller om det er OuLiPos systematiske og tekstlige rumkonstruktioner, udfolder skriften en erkendelseshorisont, hvor toget som topos trækker læseren med ind i en rejse gennem en global verden og erfaring, der følges via det umiddelbart lokale. Modernitetens *evenness* er både det udsurgte og det udsagte. Men i den litterære tilegnelse af *evenness* som både tematisering og perspektiv (togvinduet, metrokortet/stationer), som agerer komponent for et konkret subtopos, erfares denne *evenness* i sin flade (omformet) homogenitet og immanente heterogenitet. Dermed afsløres de sociale forskelle, vore omgivelser og steder bærer med sig. I sidste brydes modernitetens lange greb om virkeligheden til fordel for en samtidstilstand.

Hvor *eksilets* tematisering talte med *social skam*, da taler også denne *evenness* med disse to tematiseringer. Selvom teksterne er forskellige og de forskellige subtopoi fordrer forskellige sociale erfaringer og tekstlige konstellationer, peger såvel tematiseringer og de forskellige subtopoi altså på, hvordan toget som overordnet topos i litteraturen lader erfaringernes baner krydse hinanden; hvordan toget bliver et steds dynamiske krydspunkt i såvel tekst som virkelighed; og hvordan disse tre tematiseringer alle hver især og sammen taler om den sociale erfaring i og af en globalisereret hverdag.

## **6. Topologiens og litteraturens samtidighed – det litterære togs rhizomatiske fletværk**

### **6.1 Rhizomets platform**

I de foregående kapitler blev toget analyseret som topos i en række franske værker fra 1975 til i dag. Det teoretiske og metodiske udgangspunkt, der blev diskuteret og etableret i afhandlingens kapitel 2 skulle først og fremmest forme den nødvendige metodiske indgangsvinkel. Analyserne tog udgangspunkt i denne diskussion, men skulle samtidigt pege tilbage på såvel teorien som metoden. Trods de indledende teoretiske refleksioner, handler det nemlig også om at tage litteraturen selv for pålydende. Som det blev indikeret igennem analyserne er pointen derudover at lægge mere vægt på, hvordan 'samtid' i såvel samtidstopologi som samtidslitteratur kan kvalificere både en læsning af samtidslitteraturen gennem en litterær topologi og omvendt, samt hvordan samtiden således kan forstås som en særlig tilstand.

I følgende kapitel vil jeg nærmere diskutere forholdet mellem en litterær samtidstopologi og den franske samtidslitteratur. Hvordan fodrer de gensidigt hinanden, og hvad betyder det for togets funktion som samtidstopos? Pointen er ikke blot at diskutere den litterære samtidstopologi og samtidslitteraturen som periodisk dog. For hvor modernitetens greb på virkeligheden og litteraturen måske lader kronologien og sekvensen agere platform, da synes samtiden modsat moderniteten at følge en rhizomatisk bevægelse, hvor vanen problematiseres og konflikt og eksklusion bliver pejlemærker. Derfor bliver samtiden og det samtidige ligeledes diskuteret som en tilstand, der kan afsøges via litteraturen og metoden. Her anerkendes rhizomet som model for såvel samtidslitteraturen og den litterære samtidstopologi og vil i det følgende blive introduceret. Rhizomet synes netop at kunne indarbejde de relationer og bevægelser, som eftersøges. Men siden både rhizomet og det samtidige er organiske, diskuteres forholdet mellem samtid, litteratur og metode i et mere levende format. Det er et ønske om indledende at bibeholde de spændinger, som kan forfølges, og det uforudsete som både litteraturen og metoden eftersøger. Det betyder, at begrebsapparatet dynamiseres, men også at forskellige begreber lægges ud på en måde, der ikke på forhånd skal

determinere hverken diskussion eller resultat. Det bevirker en stil, som nærmest er flanerende. Foreliggende kapitel står altså som en art eksperiment, hvilket dog ikke betyder, at diskussionen og indholdet af den grund blot er tilfældig. En mere fast sammenkobling af disse diskussioner vil fremgå i "Konklusionen", som følger foreliggende kapitel.

I deres bog *Mille plateaux* fra 1980 begrebsliggør Deleuze og Félix Guattari netop rhizomet som et særligt netværk, der prioriterer det non-hierarkiske, det potentielle og tværgående. Rhizomet er røddernes væv, som modstilles træet. I træet samles rødderne og grenene enten til det ene unikke billede (træstammen og -toppen), eller også bliver trætoppen det hierarkiske toppunkt, hvor alt andet blot er afledte forgreninger. Rhizomet derimod er dynamisk og uforudsigeligt. De skriver:

[...] le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser (31).

Rhizomet er et fladt netværk, hvor enhver form kan opstå vilkårligt. Men denne knopskydende form mister derfor ikke sin relation til netværket. Det har stadig aktiv del i og peger tilbage på rodnets videre formering. En eller flere former indskrives sig ikke i en kronologisk eller hierarkisk rækkefølge. Derfor er der hverken startpunkt eller slutpunkt. De skriver videre:

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-*être*, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe 'être', mais le rhizome a pour tissu la conjonction 'et... et... et...' (36).

Det er en alliance, hvor tilføjelsen og relationen er styrende. Modsat det lukkede og repræsentationen, som anerkendes som symbolske konstruktioner, understøtter rhizomet bevægelsens uforudsete og ikke-hierarkiske fletværk. Rhizomet er et billede, hvorigennem den litterære samtidstopologi kan tænkes og dermed pege på, hvordan – via toget – samtidslitteraturen arbejder rhizomatisk. Herfra kan man



retmæssigt undersøge, hvordan samtiden er en samtidighed, der kan spores på tværs af teksterne.

## 6.2 Et samtidstopos – mere rhizom end trætop

Afhandlingen igennem har de sociale rums produktion været afgørende for forståelsen af, hvordan en særlig repræsentativ diskurs er styrende for det hverdagsliges fremtræden. I overensstemmelse hermed blev det fremlagt, hvordan denne konstante produktion også bevirker en skrøbelighed, hvor både en modstand mod rummene og en artikulation af den hverdagslige krops erfaringer kan udforskes. Samtidslitteraturen bliver – som nævnt tidligere – en fremkaldervæske, der kvalificerer læsningen af sociale magtstrukturer og tilsynegørelsen af forskellige kroppe og erfaringer. Togets funktion i samtidslitteraturen bærer rollen som katalysator for denne *konflikt*.

Tænker vi konkret over toget som socialt udvidet rum, da indfatter det ikke kun forskellige rumlige placeringer (togvognen, perronen, stationerne, kortet osv.), men også kroppe, bevægelser, praksisser, vaner, osv. Vi kan erindre Lefebvres triade over det opfattede, forestillede og levede som en markør for togets social-rumlige sammenfatning – både i virkeligheden (toget) og i litteraturen (toget som topos). Toget bliver stedsligt og rumligt artikuleret via litteraturen. Men det afskærer dermed ikke relationen til de virkelige erfaringer og sociale strukturer udenfor teksten. Det er klart i eksempelvis samtidslitteraturens interesse for konkrete problemstillinger, empiriske beskrivelser og et fokus på det materielle.

Når vi kigger på en litterær samtidstopologis læsning af konventionelle hverdagsrums genkomst, markeres en kvalificering af netop de rum og steder, hvor der trækkes på det fælles, det offentlige og banale (jf. *lieux communs* som et andet begreb for topos). Et samtidstopos kan således fortælle om, hvordan et offentligt, fælles hverdagssted har del i det samtidiges tilstand, hvor der rækkes hinsides såvel værkets egne som stedets grænser.

En litterær samtidstopologi kan følge en rhizomatisk model. Et samtidstopos som toget besidder et potentiale, der opponerer mod ideen om et dogmatisk centreret billede eller figur. Dette – med Deleuze – virtuelle netværk, der aktualiserer sig forskelligt i litteraturen, finder vi også i Meiners litterære topologi. I

bogen *La carrosse littéraire et l'invention du hasard* placerer han kortlægningen og undersøgelsen af topoi som et interface, der:

[...] identifie les virtualités comme un réseau sémantique qui ne manque pas d'existence mais dont l'actualisation ne dépend pas de détails narratifs. L'actualisation des virtualités du topos dépend bien plutôt d'une volonté herméneutique de les identifier comme différence, c'est-à-dire comme véritable nouvelle connaissance constituée par la scène (225).

Et topos er her knyttet til en scene og et genkommende sted, som udsiger forskellen eller det uforudsete i det givne værk. Derfor er det ikke nødvendigvis afhængig af en større narrativ kontekst. Det betyder ikke, at et topos forfalder til det generelle eller abstraktionen. Snarere er det et spørgsmål om, hvordan det konkrete topos' aposterioriske aktualiseringer ikke allerede er givet af dets aprioriske konventionelle status. Her vil en litterær samtidstopologi stå i forlængelse af Meiners fremlægning. Forskellen er dog, at en samtidstopologi insisterer mere på det rhizomatiske som en synliggørelse af de konflikter og sociale strukturer, der arbejder på tværs af såvel værkerne, tematiseringernes bevægelse og de mange subtopois artikulation af sted, socialt rum og erfaring.

Vender vi nu tilbage til de analyserede tekster er de på sin vis også ret forskellige. Nogle er fiktion; andre er empiriske beskrivelser af omgivelserne og menneskene, man møder; andre igen er matematiske og systematiske greb på hverdagen. Det kalder på spørgsmålet om stil og genre. Særligt stilen var central hos Curtius som en historisk udsigelse af noget universelt. Et litterært samtidstopologisk svar kræver dog et flertydigt og tværgående ét af slagsen. Hvordan man forholder sig til stil og genre bliver *enten* en indlemmelse af specifikke værker, der stilistisk eller genremæssigt adskiller sig fra hinanden, *eller* en understregning af deres position i den rhizomatiske produktion, hvor grænser kvalitativt brydes. Værkerne taler med hinanden på tværs af forskellige elementer, hvorved stil- og genrespørgsmål derfor viser, at samtidslitteraturen arbejder sammen hinsides disse indkredsede spørgsmål, og at afsøgningen af relationen viser samtidslitteraturens interesse for grænsernes skrøbelighed.

Hvad stil og genre angår, er det derfor interessant at bemærke, hvordan et topos som toget varierer gennem de analyserede værker. Man søger ikke blot

ligheden, men også forskellen. Men denne forskel er båret af gentagelsen og relationen, hvorfor det ikke er en repræsentativ forskel. Hos eksempelvis Mabanckou, Djaïdani, Ernaux, Rolin eller Bozier er toget præget af det sceniske eller situationsbefordrende, trods nogle af disse værker er fiktive og andre empiriske beskrivelser. Hos andre er toget hele strukturen for fortællingen eller beskrivelsen (Bon, Boudjedra, Jouet, Roubaud). Nogen gange er det poesien, som taler (Jouet, Grangaud), andre gange prosadigte (Réda, Bozier), andre gange igen romaner (Sebbar, Mabanckou, Djaïdani), osv. Disse værker taler altså også med hinanden gennem særlige stilistiske og genremæssige variationer på baggrund af togets genkomst og de forskellige tematiseringer og subtopoi. Teksterne nedbryder æstetiske, historiske og kulturelle grænser. Der trækkes således også en historisk bevidsthed med ind i nutidens samtidighed. Som Westphal skriver i sin bog *La géocritique*:

Mais en tout état de cause de la représentation reproduit le réel ou, mieux, une expérience du réel. Car il ne faut pas oublier que l'espace humain n'existe que dans les modalités de cette expérience qui, devenue discursive, est créatrice du monde ('géo-poiétique') (142-143).

Spørgsmålet er så, som Westphal videre formulerer det: "[...] comment la représentation littéraire nous rend-t-elle ces lieux perceptibles et leur problématiques intelligibles ?" (185-186).

### **6.3 Tematiseringernes krydsninger og subtopiske vandringer**

En ganske kort opsummering viser, at – i forhold til det analyserede – har et samtidstopos umiddelbart brug for et sted og en eller flere tematiseringer, som spreder sig i forskellige subtopoi (via en genkommende komponent). Tematiseringerne blev lokaliseret som henholdsvis *eksil*, *social skam* og *modernitetens evenness*. Trods disse tematiseringers inddeling i tre separate kapitler viste analyserne, hvordan en given tematisering gennem fordelingen af subtopoi ikke bør afholdes til en række separate værker, men snarere positioneret i et større litterært netværk. Stedets konventionelle status udforskes i samtidslitteraturen gennem en kvalificering af de sociale rums produktion, hvorved erfaringerne og strukturerne fremhæves og knyttes til hinanden på forskellig vis. En tematisering er således singulær og sammenflettet på samme tid.

En tematisering karakterises i den litterære samtidstopologi som den drivkraft, der bærer tekstens udsigelse. Derfor knytter tematiseringen sig også til genkomsten af et topos: dets sted og subtopoi. Men analyserne viste også, hvordan emner som køn, klasse, etnicitet og globalisering blev gentaget på tværs af værkerne. Fremmedgørelsen og vanen dekonstrueres og problematiseres, fordi tematiseringen peger på forholdet mellem erfaring og social struktur, som udvides og nuanceres gennem den relationelle genkomst af toget.

Tematiseringen peger på det ikke-individuelle. Det er en delt drivkraft. Rummet aktualiserer stedet og erfaringen og giver under tematiseringens fane en stemme, som kan tale om eksilet, om en social skam, om hvordan modernitetens fladhed stadig har sit greb på ens billede af virkeligheden. Men der tales også om, hvordan disse tre er relaterede, og hvordan genfordelingen af dem driver tekstens og kroppenes stemmer frem. Tematiseringen bliver således drivkraften, som motiverer bevægelsen fra det ikke-individuelle til den konkrete tilsynekomst, der bindes op på de kroppe, omgivelser og affekter, som tekst og tog fremskriver.

Men sted og tematisering kan ikke alene redegøre for det samtidiges rhizomatiske bevægelse i litteraturen. Som vi har set, bliver de mange forskellige subtopoi knopskydninger, som aktualiseres af teksternes rhizomatiske relationer. Et subtopos i en given tekst bliver en konkret stedslig begivenhed. Stedet og den konkrete erfaring af samtiden synliggøres og specificeres. Men tråden til jernbanens litterære rhizom afskæres af den grund ikke.

Gennem analyserne blev – med udgangspunkt i togets genkomst – flere subtopoi undersøgt. Kort sagt er et subtopos en kobling af det konkrete topos (toget) og en genkommende komponent. Igennem analyserne blev 'barnet', 'den sociale modspiller', 'graffiti', 'metrokort/stationer' og 'vinduet' lokaliseret.

For at tage et konkret eksempel, der kan påvise, hvordan disse tekster rhizomatisk arbejder sammen, kan vi starte med at tage 'barnet' som subtopos. Det var delt mellem topos (tog) og komponent (barn). Set i lyset af de sociale rums produktion er et givent subtopos dog ikke uskyldigt. Det er ladet med sociale repræsentationer og symboler, strukturelle erfaringer (som fremmedgørelsen) og dermed indskrevet i kroppens dialog med omgivelserne. Hos Sebbar blev subtopos'et 'barnet' i *Shérazade* eksempelvis en italesættelse af fortidens og

erindringens greb om kroppen set i forhold til frigørelsen og umuligheden i at finde sin plads i en fremmedgørende og ekskluderende by. Hos Ernaux blev 'barnet' uskyldighedens stemme og erindringens passage til såvel ens egen krop og fordringen af en ny fælles erindring. Men 'barnet' blev også synliggørelsen af de seksuelle og kønslige symboler, som har sit determinerende greb om kvindekroppen i vores såvel offentlige som private rum.

Denne sociale initiering blev gentaget i andre konstellationer hos eksempelvis Rolin og Mabackou. 'Barnet' optrådte igen i blandt andet Sebbars *Métro. Instantanés* i den hjemløses eller tiggerens rolle, hvorved der her peges på en særlig rumlig organisering og social bevidsthed. Denne relation peger nu også tilbage mod Ernaux, og der indgås en relation til den hjemløse i *Journal du dehors* og *La vie extérieure*. Men Massala-Massalas eksilerede tilværelse i Mabackous *Bleu blanc rouge* gennem køscenen gør sig ligeledes gældende gennem social initiering og rumlig organisering. 'Barnet' optrådte også ganske kort i Jouets metrodigte, og dette subtopos indskrives således også i en anden strukturel udforskning af vane og system, af globalisering og modernitetens flade form, som igen – som vi har set – taler med Réda og Bailly i én form (scenisk-empirisk beskrivelse), og Boudjedra og Bon i anden (toget som struktur for skrift og erkendelse gennem hele teksten). Hos Boudjedra blev både 'den sociale modspiller' samt 'metrokortet/stationen' to forskellige subtopoi, der lader fremmedgørelsen træde frem. Førstnævnte subtopos optrådte også hos blandt andet Rolin, og spørgsmål om kultur, fremmedgørelse og det nationale/lokale/globale bliver ekstra påtrængende. Sidstnævnte viste sig hos eksempelvis Jouet og Grangaud, hvorved erfaringen og fremmedgørelsen blev knyttet til systemets greb om kroppen gennem vanen og historiens skjulte paradigmer.

Subtopoi bidrager til at fremskrive erfaringen og rummets strukturer. Men det er vigtigt at understrege, at et subtopos opererer med mindst to punkter. For på den ene side udvides rummenes sociale dimension og det artikulerede steds iboende konflikt gennem genkomsten. Erfaringen bliver mangfoldiggjort eller udvidet. Men på den anden side indsnævres eller generaliseres erfaringen og det sociale ikke. Erfaringerne er forskellige.

Det samme subtopos giver altså ikke nødvendigvis det samme resultat. Flere subtopoi nuancerer og udvider det givne topos, men taler på samme tid med sin

egen individuelle stemme i en tekst. Tematiseringen er endvidere medvirkende til, at et subtopos forbliver konkret uden forholdet til teksternes fælles fletværk afskæres. Ligesom tematiseringen, understøtter et subtopos altså også relationen fremfor sekvensen, og sammen indgår subtopoi og tematiseringer i forskellige relationer. Toget er ikke bare et generelt sted i litteraturen, men et topos, der stadig lever og arbejder i bedste velgående i værket og på tværs af flere værker.

#### **6.4 Stedets nye indtræden**

Toget som topos synes måske at kalde på ideen om træet, som Deleuze og Guattari ellers modstillede rhizomet. Som et træbillede vil ethvert subtopos dog blot være et svagere afkom af det værende topos. Det centrale topos besidder dermed en særlig værdi og et særligt indhold, som er determineret på forhånd. Følges denne model ignoreres både den strukturelle magt og iboende skrøbelighed, de sociale rum besidder. Yderligere ignoreres litteraturens evne til at lade genkomsten af et topos artikulere forskellen og det uforudsete på tværs af konventionerne og værkerne. Man må i stedet undersøge, hvordan det konkret aktualiserer sig i teksterne fremfor at forfalde til ideen om repræsentationens symbolske afkast. Således genaktiveres spørgsmålet om sted, rum og skriftens inskription. For hvad er forholdet mellem sted, subtopos og tematisering, og mellem rum og rhizom i samtidslitteraturen?

I kapitel 2 blev et sted defineret som den sociale rumligheds begivenhed. Stedet er, hvor rummenes og kroppenes overlap og skrøbelighed finder midlertidigt grundfæste. Stedet er dynamisk; det er et krydspunkt. I trit med topos-rhizomets bevægelse handler det derfor om, hvordan stedet aktualiserer sig i den konkrete tekst via koblingen af tematisering og subtopos. Enhver subtopisk fremkomst drevet af tematiseringen er med andre ord stedets inskription i og som tekst. Tematiseringernes og de subtopiske krydsninger tillader stedet at træde frem som et konkret krydspunkt i en given tekst. Eksempelvis bliver køscenen hos Mabanckou et sted. Rejsen gennem omgivelserne hos Bailly bliver ligeledes et sted. Den fraværende hjemløse i kridtcirklen finder sit sted hos Ernaux og så fremdeles. Hvis stedet er de sociale rums begivenhed, da må disse subtopiske knopskydninger altså være en ny genfordeling af stedet i teksten (jf. Rancière). Stedet knytter sig til den konkrete erfaring, som undersøges i en given tekst.

Men hvis rummene er skrøbelige på grund af deres konstante produktion og overlap, er stedet det imidlertid også. Inskriptionen (Perec) fastholder dog det konkrete sted og den konkrete erfaring, der fremskrives. Kigger man på de erfaringer, kroppe og bevægelser, som undersøges gennem tematiseringer og subtopoi, betyder det også, at stedets fremkomst derfor er både singulært og samtidigt. Det har stadig del i teksternes indbyrdes fletværk.

Når et subtopos træder frem i en tekst, kan vi tale om et sted. Men via de sociale rums produktion og inskription samt rhizomets bevægelse, er stedet således en genfordeling, synliggørelse og stemmetilkendegivelse til det eller de, der før var usynlige, stumme og ekskluderede. Modernitetens *evenness* brydes og en samtidighed af konflikt og eksklusion træder frem som et stedsligt øjeblik. I sin bog *L'homme spatial* skriver Lussault: "[L]orsque l'acteur agissant fait avec l'espace (souvent en interaction avec d'autres acteurs), il contribue à la mise en place et en forme de nouveaux arrangements spatiaux, donc il fabrique de l'espace" (189). Lussault peger på, hvordan kroppen og kropslig praksis er determinerende for, hvordan rummene (gen)dannes og kan genarrangeres. Samtidslitteraturen giver stemme og synlighed hertil via stedets fremkomst i en tekst.

Stedets dynamik skal dog ikke begrænses til blot én fremkomst. En litterær samtidstopologisk læsning må holde for øje, hvordan steder gentages,<sup>45</sup> og dermed prioriteres relationerne og skæringspunkterne. For skæringspunktet betyder jo netop, at stedet har rødder i en langt større kontekst. Den litterære samtidstopologi arbejder med andre ord ikke kronologisk eller sekventielt. Det er det rhizomatiske, der er den litterære samtidstopologis platform. Rhizomets og stedernes krydsninger er en understregning af det potentielt samtidige, som altså må begribes mere modalt end blot epokalt. Det betyder nødvendigvis også et opgør med forestillingen om tid som sekventiel og moderniteten som vores altoverskyggende periode.

## 6.5 Den modale samtids brud med moderniteten

Selvom afhandlingen naturligvis beskæftiger sig med samtidslitteraturen og en litterær samtidstopologi epokalt – det vil sige tidsligt og repræsentativt afgrænset,

---

<sup>45</sup> Hvor gentagelse forstås i deleuziansk forstand; det vil sige ideen om det samme sted gentages forskelligt.

insisteres der primært på samtiden som en konkret erfarings- og virkelighedstilstand. Dermed træder to aspekter frem. Det ene omhandler såvel empiriens som tidens kontekst. Hvornår 'er' samtiden, og hvordan kan det begribes uden det reduceres til en kronologisk indsat sekvens med et 'før' og 'efter'? Det andet aspekt omhandler det mangfoldige eller det samtidige. Hvordan redegøre for denne mangfoldighed uden at begrænse mangfoldigheden til noget repræsentativt eller generelt? Disse spørgsmål har en vis litteraturhistorisk tyngde. Samtid må forstås som mere end blot et 'nu', eller som den vage repræsentative diskurs, hvor samtiden bare er, hvor vi er nu. Af den grund er det nødvendigt at diskutere samtiden som både begreb og tilstand.

I sin bog *Brouhaha. Les mondes du contemporain* forsøger Ruffel at adskille det samtidige eller samtiden i en henholdsvis *epokal* og *modal* forståelse. Det sker i et opgør med den herskende forestilling om moderniteten, der stadig præger vores – ja, samtid. Spørgsmålet for Ruffel bliver – som også analyserne og en litterær samtidstopologi efterspørger – hvordan man kan spore et brud med denne herskende modernitet til fordel for en ny begrebsliggørelse af samtiden.

Ifølge Ruffel tænkes og opleves samtiden typisk ud fra en epokal grundtanke. Han skriver: "La conception *epochale* désigne les approches qui insistent sur notre temps historique et ce en quoi il se distingue des autres" (15, note 1). Ruffel foreslår i stedet at begribe samtiden modalt: "La conception *modale* est prise comme un certain rapport à l'histoire et à l'actualité" (ibid). Det er en transhistorisk tilstand, hvor det aktuelle, ifølge franske Vincent Descombes, betyder: "[L'actualité] est ce qui se produit effectivement, ce qui est en train de nous affecter, même si les journaux omettent d'en parler" (Descombes citeret i Lussault 2017, 281). Det peger også på det hverdagslige som et særligt erfaringsniveau. Vi kan erindre Perec og essayet "Approches de quoi?", når han også skriver, at selv dagbladene undviger det banale og infra-ordinære (10).

Den herskende modernitetstanke er ifølge Ruffel: "[...] avant tout une conception singulière du temps. C'est un temps qui passe et ne revient pas. [...] La modernité est cette brisure, cette séparation, cette conception du monde fondée sur la distinction" (27). Han trækker på den franske sociolog Bruno Latour, når moderniteten defineres som en særlig opdeling, der prioriterer og hierarkiserer. En forestilling om moderniteten, som også tilsvarende Ross' definition af moderniseringen



og moderniteten som *evenness*. Her fremstår alt nemlig fladt og uigennemtrængeligt. Moderniteten taler med fremdriftens stemme, men er fostret og drevet af sociale forskelle, hvor ensformighedens hierarkiske røst stadig taler højest i, hvad der kan synes som et evigt nu.

Det samtidige som modalt betyder i stedet at privilegere "[...] la discontinuité, la superposition, le montage", som Ruffel skriver (205); en tese, der tilsvarende samtidslitteraturens indbyrdes relationer ganske godt, som vi har set. Siden moderniteten besidder denne *evenness*, hvor immanente dynamikker og konflikter forfladiges og usynliggøres, må man bryde vanen, hierarkiet og opdelingen (jf. rummenes geometriske privilegium) og afsøge og erkende, "[...] qu'il existe une multitude d'espaces publics, temporaires [stedet] et coexistants [relationerne]" (203). For at begribe samtiden må blikket rettes mod det faktiske, og hvordan vi egentligt deler vores offentlige rum.

At tilgå det samtidige bliver derfor også et spørgsmål om det rumlige og stedslige (og altså ikke kun det tidslige). Lussault skriver eksempelvis i *Hyper-lieux*: "[...] cette contemporanéité se réalise surtout et s'actualise par le partage de l'espace via la spatialité" (280-281). Denne rumlighed er en dynamisk indgriben og fordeling af vores rum og steder, og hvordan vi bruger dem. Dette karakteriseres af Lussault i bogen *L'Homme spatial* som en særlig dynamisk spænding. Han skriver:

La spatialité, comme tout agir social, est plutôt caractérisée par la tension dynamique entre l'habitude, la routine, la reproduction et la créativité, l'innovation, le changement, la spontanéité adaptive. Ni immuable ni exclusivement changeante, elle apparie l'invariant et la variation, elle pousse à apprécier tout et son contraire et à justifier par un jeu de langage (188).

Lussaults beskrivelse synes at passe godt med, hvordan toget opererer som et socialt og offentligt rum. Toget er – som nævnt flere gange – et hverdagsrum med konventioner, vaner, systemer, rutiner og praksisser. Men det er *også* – som samtidslitteraturen netop viser – konfliktens sted, hvor racisme, kønslige strukturer og eksklusionen hersker. Derfor bliver samtidslitteraturens gentagelse af dette topos ikke bare en bekræftelse af konventionen. Det handler om, hvordan genkomsten fordrer fremkaldelsen af disse fremmedgørende elementer, som skjuler sig under vanens åg. Men den litterære samtidsstopologis opgave er også at spore, hvordan

konventionen gemmer på en selvforståelse, der er langt mere problematisk end vanen tillader os at forstå. Et samtidstopos er fostret af forestillingen om gentagelsens loop, hvor det ikke kun er det aposterioriske, der er vigtigt, men også de a priori strukturer, der skjuler konfliktens arnested.

Hvor moderniteten abonnerer på enheden – et singulært og flydende moment, må vi forstå samtid og samtidighed som noget, der altid er modsætningsfyldt. Disse dynamiske konflikter, hvor modsætninger hersker, er altså ikke kun kendetegnende for samtiden som erfaringssfære, men også for samtidslitteraturen og samtidstopologien, når den læses og undersøges tværgående.

## 6.6 Konfliktens samtid – eksilets tilstand

Det er i foreliggende kapitel blevet fremhævet at såvel tematiseringerne og de forskellige subtopoi er forbundne på tværs af teksterne. Samtidslitteraturen følger i højere grad relationen fremfor sekvensen eller kronologien. Kronologien og sekvensen peger på en fremadskuende og kontekstuel proces og knyttes således til modernitetens billede. Et entydigt fokus herpå indebærer risikoen for, at man ikke ser, at vores offentlige rum og steder består af konfliktfyldte relationer, hvor flere stemmer taler entydigt og forskelligt på samme tid.

Gennem et topos' rhizomatiske bevægelse udforskes, hvordan konventionens sociale rum er konfliktens samtidige sted. Der synliggøres nogle særlige livsformer eller – med den italienske filosof Giorgio Agamben – nøgne liv, der altid-allerede er ekskluderet, men uden hvem den social-hierarkiske organisering ikke kan fastholdes.<sup>46</sup> For hvor det nøgne liv er det "[...] ultimative subjekt, som det på én og samme tid drejer sig om at gøre til undtagelsen og om at inkludere i byen [...]" (Agamben 2005, 201), da kan samtidslitteraturen via sin (gen)fordeling af stedet på tværs af tematiseringens og de mange subtopois relationer, genskrive dette som en livsform, der konstitueres som "[...] politisk liv" (200). Eller med Macé fra bogen *Styles. Critiques de nos formes de vie* fra 2016:

[...] dans le fait même de la qualification des formes de vie gît une inquiétude, et pour placer soi-même au cœur de cette inquiétude, en devenir l'arène : qualifier sans refermer le problème de la forme, qualifier sans enclore (292-293).

---

<sup>46</sup> Jf. eksempelvis køscenen hos Mabanckou eller den tomme kridtcirkel hos Ernaux.

Gennem stedets finden sted i samtidslitteraturen bliver skriften så den inskription, som kan kvalificere kroppene og konflikterne som del af en større social sfære.

Via litteraturen kan den ekskluderede krop eller handling træde frem som en potentiel modstand mod rummenes organisering, som vi har set i analyserne. Når én stemme eksempelvis taler eksilets stemme – som hos Sebbar, da relaterer denne stemme sig også til et udvidet litterært netværk. Eksil, social skam og *evenness* peger ikke kun på det samtidige som konfliktfyldt i en offentlig rumlig sfære. Via den litterære udforskning etableres afsættet for en kritisk konfrontation med rummenes sociale hierarki. I de analyserede værker taler eksilet dog først og fremmest med den fremmedes eller eksileredes egen stemme og krop. Samtidslitteraturens evne til netop at fremhæve denne krop må ikke ende i, at den simpelthen generaliseres. For dermed fratages den fremmede eller ankomne blot sin stemme endnu engang. Men hvad den rhizomatiske relation mellem værkerne angår, da bliver det – ligesom den sociale skam og modernitetens *evenness* gjorde sig gældende for alle teksterne på forskellig vis – muligt at aflæse, hvordan samtidens tilstand måske er præget af en mere generel form for eksil. Vi lever uden tvivl i en globaliseret tidsalder, hvor grænser konstant nedbrydes og opbygges. Men vores globale virkelighed bliver hurtigt hverdag. Infrastrukturelle, økonomiske og sociale forandringer i udenrigs- og indenrigspolitiske tiltag, flygtningestrømme, arbejdsløshed, global opvarmning, osv. synes skjult på en hverdagslig basis i Vesten. Vi anerkender det, men mange oplever det sjældent som en del af en helt almindelig hverdag på længere sigt. Alligevel er det forandringer, der påvirker os, og som indebærer enorme konsekvenser for mange mennesker. I forlængelse heraf kan man så sige, at eksilet muligvis er samtidens tilstand?

I sin artikel "The Ends of Exile: Towards a Coming Universality?" argumenterer kunsthistorikeren T.J. Demos blandt andet for – via Said – at samtiden [our age] er flygtningens tidsalder, masseimmigrationens, den fordrevnes (75). Han skriver: "Such is modernity as considered through the lens of exile, a period defined by the dislocating ravages and alienating effects of capitalism as much as by the psychic disequilibrium of traumatic *unheimlichkeit* [...]" (ibid.). Sebbar pointerede også i *Lettres parisiennes*, at eksilet altid er en grænsetilværelse – en art samtidighed af et 'her' og 'der', hvor kroppen er for evigt splittet. Eller som Perec skriver i *Ellis*

*Island*, er eksilet "[...] le lieu de l'absence de lieu" (57): Synlig og usynlig; ekskluderende, men nødvendig for en social-hierarkisk opretholdelse. Temos forsøger således at beskrive, hvordan eksilet ikke kun bevidner om modernitetens iboende katastrofe, men "[...] also unleashes a creative flight into the experience of multiplicity" (ibid.). Her kan samtidslitteraturen netop give sprog til eksilet som *også* værende det samtidiges tilstand: konflikt, forskydning, bevægelse og mangearthethed.

Et solidt fundament fratages, og den usikre bevægelse eller mobilitet bliver en integreret del af vores liv og de rum, som vi deler med hinanden. Den sociale skam som affekt bliver så den kritiske røst og sanselighed, der peger på, hvordan kroppene opfattes i relation til de sociale rum. Og modernitetens *evenness* står som den nødvendige flade, som må brydes for at nå både modernitetens iboende sociale hierarkier og katastrofer set i fremdriftens lys, og herfra nå den samtidighed, som præger rummenes og virkelighedens egentlige formationer og tilstand af eksil og konflikt.

## 6.7 Samtidslitteraturens samtid

Toget italesætter samtidens konfliktfyldte tilstand set gennem dets genkomst som samtidlitterært topos. Eksklusion, forandring og fremmedgørelse viser sig som værende en stor del af en national og global selvforståelse. Toget som topos strømmer igennem en række samtidsværker, ligesom erfaringens og kroppenes baner strømmer gennem de sociale rum. Det bevirker, at modstillinger på den ene side opstår, og på den anden side smelter sammen i nye former i litteraturen.

Vender vi igen tilbage til Meiners definition af et topos som et sted, der fungerer som sociale og psykologiske bindeled, der stabiliserer vores hverdagsliv, men samtidigt tillader kontingensen, og Bégouts knytning af det materielle og fænomenologiske i tilgangen til det hverdagslige, kan vi tage dette et skridt videre, hvad en litterær samtidstopologi angår. I *Hyper-lieux* skriver Lussault nemlig:

Dans un lieu, on ne peut pas dérober à cette épreuve spatiale, à son caractère frontal, direct. Et ce d'autant plus qu'autrui est très co-présent [...], et que les objets, les artefacts matériels, les non-humains, sont aussi nombreux et proches, en contact direct (286).

Kroppen står altid i relation til en anden; den sociale aktør altid i relation til rummets magt; systemet til forandringen. Samtiden er konfliktfyldt og den litterære samtidstopologi kan spore de mønstre og vidner, som kan italesætte dette. Eksilet som tilstand peger på, at disse konflikter berører vores rum og kroppe, og hvordan grænser af forskellig art bevæger sig, nedbrydes og forandres. Derfor skriver Ruffel også:

Le monde 'contemporain' (dans un sens épochal) est traversé de réalités diverses et contradictoires qu'il invalide pratiquement la possibilité du 'notre'. Le 'notre' englobant ne peut s'énoncer sans reconduire un impérialisme ou un égocentrisme. Impérialisme, lorsqu'il s'agit d'inclure dans représentation située, géographiquement et temporellement, l'ensemble des phénomènes collectifs. Égocentrisme, lorsqu'il s'agit de situer l'ensemble de ces phénomènes autour de sa personne (15-16).

Det samtidige, som noget modalt, bør i stedet etableres som et fællesskab, hvor – som Ernaux pointerede – det sociale, seksuelle og racemæssige indoptages i et 'man' eller 'vi'. Det synes at være den franske samtidslitteraturs interesse. Men dette fællesskab taler ikke med fællesfølelsens positive stemme. Ruffel foreslår, at man må erstatte modernitetens fællesskab med et andet. Fremfor at litteraturen artikulerer det fælles som "modernité-communauté" tilskyndes "contemporain-multitude", der netop ikke kan reduceres til enheden [l'unité]. Massen eller mængden [multitude] er performativ og tidslig, skriver han. Den træder frem via stedet og relationerne, som en individuel stemme båret af et socialt fællesskab. Brugen af rum og sted i samtidslitteraturen medfører således en af-hierarkisering [déhiérarchisation], horisontalisering og af-bemyndigelse [dés-autorisation] (200). Som Sheringham pointerede er netop det 'jeg', som taler, et transpersonligt jeg: én entydig stemme knyttet til den specifikke erfaring og stedets blomstring, men fremskyndet af en eksileret og samtidig tilstand af konflikt og fællesskab.

Som det blev præsenteret i både "Introduktionen" og analysekapitlerne er samtidslitteraturen i Frankrig præget af en interesse for det materielle, for sted og rum, og for det empiriske. Der deles en interesse i, hvordan et globaliseret paradigme præger vores lokale steder og rum.

Det samtidige er en væren sammen. Som topos kan toget kvalificere, hvordan alle og enhver krydser hinanden. Der er en opmærksomhed på det personlige og det fælles, det singulære og det tværgående, på grænsernes momentære nedbrydning. Som topos tillader toget dermed en bevægelse, hvor grænser og opdelinger krydses, (momentvis) nedbrydes, og hvor man alligevel forbliver indenfor togets restriktive sociale og litterære rum. I forlængelse heraf står så det 'vi' eller 'man', som Ernaux fremhæver det, som en konjunktion af samtidige kroppe og omgivelsernes kontekst, hvorved der peges på mangfoldighedens konfliktfyldte flertydighed som en særlig levet erfaring.

Lussault bemærker, hvordan opfattelsen af vores sociale rum må have ramt et paradoks. På den ene side abonnerer man stadig på modernitetens fremdrivende *evenness*, og på den anden side erkender man ikke det samtidiges tilstand. Spørgsmålet om samtidens tilstand bliver et spørgsmål om en ny og nødvendig tilgang til virkeligheden. Lussault skriver:

L'évolution actuelle des espaces des sociétés est assez paradoxale. En effet, la modernité s'est manifestée par une réelle standardisation des agencements spatiaux. Et à la fois celle des formes architecturales et spatiales, des matériaux mis en œuvre pour réaliser ces formes, des configurations, à toutes les échelles, imposées pour composer les espaces contemporains [...], qu'ils soient des lieux, des aires, des réseaux (2007, 140).

Det samtidige er altså en rumlig fordeling, hvor enhver handling er social og karakteriseret ved en konflikt mellem vane, rutine, reproduktion samt kreativitet, innovation, forandring og spontanitet på tværs af kroppene. Det samtidige kan finde sit rette sprog og tilsynekomst via samtidslitteraturen læst gennem genkomsten af et samtidstopos. Toget er her et særligt privilegeret sted. Ikke kun fordi, som analyserne også har vist, går konflikt og praksis hånd i hånd med vane, fremmedgørelse og en modstand mod rummene i toget. Men også fordi samtidslitteraturen gennem toget har et konkret afsæt for en udforskning af disse dynamikker. Gennem toget fremstilles det samtidige. Toget krydser ikke blot stil og genre, subtopoi og tematiseringer. Det krydser og skærer jo selv som et fysisk sted. For toget er også jernbanens fletværk og stationernes arkitektur; den er de rejsende, der skifter tog; toget er rejsen, kulturer og historien; den er turisternes ankomst, den hjemløses søvn, den fremmedes eksklusion; toget er metroen, RER'en, TGV'en og

deres forskellige destinationer; rejser over og under jorden; opgange og nedgange rundt i byen; et utal af forskellige mennesker, der vil møde hinanden og hvis vaner og rutiner evigt konfronteres gennem bevægelsens, skæringens, og krydsningens samtidighed. Men erkendelsen af denne konstante bevægelse kræver en bearbejdning af konventionen, og det er her samtidslitteraturen træder ind.

Så hvorfor er toget så genkommende i fransk samtidslitteratur? Fordi det bærer det samtidiges tilstand med sig. Konventionens og vanens magt over kroppen og den kulturelle selvforståelses refleksion udfordres gennem togets sociale rum som konfliktens finden sted i litteraturen. Modernitetens forblændende *evenness* afsløres og fremkalder den sociale skams affekt og samtidens eksiltilstand på tværs af kroppene og gennem de omgivelser, der krydser og krydses hver eneste hverdag.

En litterær samtidstopologi insisterer på det samtidige som rhizomets samtidighed, hvor rummenes skrøbelighed og fremmedgørelsens mekanismer kommer for dagen. Gennem denne organiske dialog mellem metode og empiri kan litteraturens samtidstog træde frem i al sin mangfoldighed, mens blikket på det konkrete og specifikke forbliver. Således undersøges, hvordan vores infra-ordinære fællesskab på tværs af grænserne og i hjertet af konflikten er togets privilegerede medrejsende. Men midt i mellem disse konflikter kan også spores ønsket om et nyt fællesskab hinsides de grænser og normer, som vi allerede kender.

## 7. Konklusion – samtidslitteraturens og den litterære samtidstopologis muligheder

### 7.1 En kort opsummering

Foreliggende afhandling startede med en skitsering af toget gennem en fransk litteraturhistorisk linse. Fra togets spæde start til dets lettere fravær i efterkrigstidens litteratur indledtes en kort redegørelse over nogle centrale pointer vedrørende fransk samtidslitteraturs vending mod virkeligheden. Herfra sneg toget sig igen ind som et yndet sted at besøge for flere samtidsforfattere, hvorefter afhandlingens teori, problemstilling og struktur blev præsenteret.

Kapitel 2 blev skrevet med teoriens og metodens blik. En kort gennemgang af den litterære topologi blev koblet til centrale rum- og stedsteorier fra det 20. og 21. århundrede. Med afsæt i "Introduktionens" lette indlemmelse af samtidslitterære tendenser i Frankrig var formålet at etablere en metodisk vinkel på kvalificeringen af toget i fransk samtidslitteratur som et topos, hvis artikulation var betinget af en udforskning af hverdagens sociale rum og erfaringer.

Afhandlingens tre næste kapitler var inddelt efter tre centrale tematiseringer, som var drivkraften i det konkrete topos' udsigelse. Her blev *eksilet* undersøgt i det første; *den sociale skam* i det næste; og modernitetens *evenness* i det tredje. Men gennem undersøgelsen af flere subtopoi blev det også klart, at en sådan adskillelse pegede mere på udsigelse og struktur end på en repræsentation af selve teksterne. Med andre ord viste de forskellige subtopoi, at disse tematiseringer krydsede hinanden i et langt større og komplekst netværk, der tog afsæt i toget som samtidstopos.

Afhandlingens sjette kapitel var en organisk diskussion af såvel det teoretiske som det analytiske. Her blev rhizomet brugt som model for diskussionen. Centralt for sjette kapitel var også, hvordan toget som samtidstopos kan fremskrive det samtidige som en særlig erfaringstilstand, der bryder med moderniteten og i stedet peger på eksklusionen og konflikten som den tilstand, der er tilsvarende vore offentlige hverdagsrum og steder. Hvor den moderne litteraturs brug af toget var splittet mellem utopien og dystopien, er samtidslitteraturens interesse for toget mindre interesseret dets teknologiske muligheder og individets søgen efter selvet.



Mennesket ser sig ikke længere truet af det enorme tog, der spyer damp ud fra sine underjordiske huler. Toget i litteraturen er også kun sjældent et billede på menneskets muligheder i en kommende fremtid. For toget er blevet et hverdagssted. Vi har vænnet os til det. Men i tilvænningen ligger også den potentielle blindhed, og forfatterne går til toget bevidste om, at bag denne strukturerede overflade gemmer erfaringerne og forvandlingerne sig stadig. Man påvirker og påvirkes. Hverdagen er også fremmedgørende, som Lefebvre pointerede.

Hvorfor toget netop er så privilegeret et sted i fransk samtidslitteratur, er dets mobile evne til at udforske nutidens samtidighed såvel som fortiden og identiteten i skellet mellem fremmedgørelsens tag på kroppen og den mulige frigørelse herfra. Grænser udforskes og nedbrydes i eksilets samtid. På samme tid indarbejdes og problematiseres konventionen og vanen. *Toget bliver hermed figuren for og erfaringen af det samtidige*. Toget krydser og skærer. Det inkorporerer både det teknologiske og det urbane i et globalt/lokalt paradigme. Som et af de få historiske offentlige steder, vi stadig deler med hinanden, flyder samtiden ind i toget som virkelighedens tilstand og erfaringens kontekst. Kroppene møder hinanden på tværs af kulturer, etnicitet, køn, klasse og alder. Et på overfladen koncentreret rum udfoldes i al sin samtidighed via litteraturen, og lader så det samtidige som konflikt træde frem fra den overflade, der forsøger at holde det nede. Toget er et netværk, der peger på det materielle, sociale og konkrete som samtidens virkelighed.

Kigger man på hvert enkelt værk som er analyseret gennem afhandlingen er det tydeligt, at det sociale på den ene eller anden måde taler sin klare stemme. Men at gribe samtidigheden samtidigt kræver en metode, der tillader dette litterære jernbanenetværk at tale om både det fælles og individuelle.

## **7.2 Den litterære samtidstopologi og samtidslitteraturen**

En litterær samtidstopologi er først og fremmest interessen for og undersøgelsen af et privilegeret sted i samtidslitteraturen. Genkomstens funktion er mere end blot understøttelsen af stedets konvention. Med den franske samtidslitteraturs vending mod virkeligheden giver det mening at kvalificere den litterærtopologiske læsning med blikket rettet mod hverdagens steder. Det betyder naturligvis ikke, at en undersøgelse skal begrænse sig hertil. Men det betyder, at udforskningen af samtiden finder en særlig rig kilde i en tid, hvor nye offentlige steder og rum på den

ene side synes at blomstre overalt, og på den anden side straks lader sig indlemme som en del af hverdagen.

En litterær samtidstopologi skal på den ene side være indlemmende i sit blik. På den anden side skal det være udpræget åbent. Det gælder både, hvad stil og genre angår, samt hvordan forskellige tematiseringer og subtopoi langsomt væver et langt mere kompliceret tæppe sammen end umiddelbart forestående. Her kan man citere Sheringham, når han pointerer, at samtidslitteraturens interesse for det hverdagslige har tendens til at "[...] evolve modes of enunciation that signal a crossing of generic boundaries, and in so doing reflect 'mutations' in the everyday world and the way it is perceived" (2006, 346).

Det er ikke blot genkomsten af et sted i litteraturen, hvis funktion udforskes, men stedets mutation, aktualisering, udsigelse og produktive krydsning med andre værker. Når jeg i afhandlingen pointerer, at fremkomsten bliver et sted i værket, er det med blik på, hvordan dette sted er en særlig blomstring, hvis rødder har del i et langt større rhizomatisk netværk. Det er en afvisning af et værks repræsentation af stedet som unikt eller generelt. Samtidslitteraturen er ikke ideologisk, men skeptisk. Hvis det samtidige er formet af konflikt og relationernes uforudsete kæder, må den litterære samtidstopologi holde disse relationers spredning og kontakt særligt for øje gennem rækken af værker. For som det også har vist er disse relationer ikke formet af kronologien eller sekvensen, men af rhizomets krydsninger: Fra virkelighedens steder til inskriptionens udsigelse til en ny udfoldelse af stedet, hvor stedet bliver en momentan centrering, der muliggør både erfaringens tilsynekomst og læsningens stabilitet. Her kan vi igen kalde på Ruffel, når han skriver:

Si ces espaces publics ont toujours existé, même lorsqu'on les mettait sous silence, jamais ils n'ont été aussi nombreux et visibles. Non seulement ils se sont multipliés, mais ils se sont largement diversifiés (101).

Med blik på toget som et konkret socialt rum og fremskydende sted, imødekommer samtidslitteraturen i Frankrig den urbane blomstring, der hele tiden sker. Men toget har så at sige været der hele tiden i den nutidige æra. Derfor bliver toget både et litterært og virkeligt sted, som kan italesætte disse forandringer gennem identitetens, erindringens, bevægelsens og fremmedgørelsens stemme. Når vore samtidige steder er så forskelligartede og mangfoldiggjort bliver toget som samtidstopos en måde

kortvarigt at stabilisere et sted på uden altså at give køb på hverken bevægelsen eller erfaringen. Set i lyset heraf er det måske ikke så overraskende, hvorfor toget i sin udvidede rumlighed er så yndet et sted for disse samtidsforfattere, der skeptisk går til såvel ideologiens domæne og samtidens tilstand.

### **7.3 Afhandlingens perspektiver**

At opliste afhandlingens perspektiver i en større kontekst – forskningsmæssigt, politisk, litterært, kan hurtigt blive at tage munden for fuld ud. Men ikke at følge ambitionens tråd vil omvendt være en diskvalificering af forskningen. Derfor følger nu en række korte afsnit, hvor særlige centrale perspektiver påpeges. Enkelte vil være mere dybdegående, hvor andre berøres let.

Afhandlingens bidrag til forskningen kan findes på flere niveauer. Naturligvis står bidraget til den litterære topologis metode helt fremme. Den litterære topologi lever stadig i bedste velgående. Det blev dog kort indikeret i afhandlingens kapitel 2, at dens liv er noget omtumlet. En samlet front kan ikke findes. Nuvel, litteraturforskningen har heller aldrig fået gavn af en entydig metodisk tilgang, og det er da heller ikke på nogen måde afhandlingens ærinde at fostre en sådan ide. Den litterære samtidstopologi er en re-aktualisering af den litterære topologis fløj, der afstedkommer fra Curtius' ide om det litterære topos over Meiners fortsatte arbejde med litterær topologi. Afhandlingens bidrag er et forsøg på at rette blikket mod samtidslitteraturen i Frankrig. Tidligere strømninger kan synes nemmere at tilgå topologisk. Derimod synes en litterær topologisk læsning af samtidslitteraturen at være relativt fraværende. Samtidslitteraturens generiske mutationer synes sværere at indpasse under denne metode. Afhandlingens bidrag til en litterær samtidstopologisk metode er således også et eksperiment, hvor forsøgets resultat peger på, at samtidslitteraturen topologisk set må undersøges som en særlig rhizomatisk kvalificering af vores sociale hverdagssteder. Derfor kan samtidslitteraturen sagtens læses topologisk, så længe den litterære topologi lader sig udvikle og forme på ny.

Afhandlingen bidrager også til de senere års interesse for rum og sted i litteraturen. Den geokritiske læsning finder en allieret i den litterære samtidstopologi. Men hvor

denne – og andre rum- og stedslæsninger – finder det tilstrækkeligt at fokusere på generelle steder i litteraturen, insisterer denne litterære samtidstopologi på genkomsten af det samme sted.

I denne afhandling var det toget. Et blik på fabrikken eller hotellet vil måske bidrage med andre læsninger eller tilføjelser til det samtidiges tilstand. Men her insisterer den litterære samtidstopologi på, at sådanne læsninger netop assisterer til en yderligere nuancering og udvidelse af netværket. Ikke at en læsning af fabrikken blot bekræfter, hvad toget allerede gør. Det vil i sidste ende gøre enhver læsning rudimentær og ligegyldig. Hotellet er et andet genkommende sted i fransk samtidslitteratur, hvor andre potentielle erfaringer og tendenser kan fremskrives. Men øjnene må være åbne for, at potentielle subtopoi kan knytte sig til et større netværk, hvor den komplekse bevægelse mellem stedets blomstringer og rhizomets produktion kan fremskrive en endnu mere nuanceret læsning af virkelighedens samtidighed. Ligesom Bozier og Rolin i deres to analyserede tekster også gør brug af hotellet, kan relationer opstå på nye uforudsete måder.

Således bidrager afhandlingen også til interessen for samtidslitteraturen. Siden fokus her har været på den franske samtidslitteratur, skriver afhandlingen sig ind i denne strømning. Den skriver sig i forlængelse af de læsninger som både Armstrong, Veivo, Viart, Sheringham med flere har foretaget, som understreger hverdagens og stedets centrale rolle i ny fransk litteratur.

Undersøgelsen af toget i samtidslitteraturen kan betyde et nyt paradigme, hvor et bredere genstandsfelt kan betinge nye læsninger. Hidtil har meget beroet på Augés ikoniske metrobog. Den bidrager da også med helt afgørende læsninger, ligesom den har sat metroen og toget på et interdisciplinært landkort generelt. Men når så mange samtidforfattere indgående bruger toget, er det måske tid til at kaste sit net bredere ud. Det betyder, at afhandlingen også bidrager med en særlig læsning af toget, hvis bredere korpus og analyser ikke kun foreslår, at toget er centralt i samtidslitteraturen, men også at en forståelse for toget som socialt erfaringsrum kun nuanceres og udvides des bredere, man kaster sit indlemmende blik.

Afhandlingen centrerer dermed toget som et afgørende topos i samtidslitteraturen. Afhandlingen kortlægger ikke kun togets genkomst, men sætter det forrest som netop dét privilegerede sted, det faktisk er og har været i litteraturen.

Størstedelen af et bredt kritisk fokus på toget i litteraturen hviler på den moderne litteratur. Hvordan flere samtidsforfattere i Frankrig er interesseret i toget har kun mødt en begrænset reception. Augés bog fra 1986 er stadig der, hvor øjnene rettes hen, når en idé om toget i vores samtid skal udforskes. Men afhandlingen viser, hvordan en analytisk kortlægning af togets funktion i fransk samtidslitteratur ikke kun peger på en vedvarende interesse og brug, men hvordan toget i al sin mangfoldighed er langt mere end blot et konventionelt genkendeligt hverdagssted.

I forlængelse heraf kan afhandlingen bidrage til to strømninger, som af plads- og fokusmæssige årsager ikke er diskuteret: rejselitteraturen og mobilitetsstudier, som, qua globaliseringens tidsalder, er vedkommende for det litterære blik.

Afhandlingen positionerer altså toget som en mulig læsning af vores samtid og det samtidige i et globalt/lokalt paradigme, der har eksklusionen og fremmedgørelsen skrevet over sig. Det handler mindre om etik eller moral end en art politisk synlighed gennem litteraturen, som kan pege tilbage på den hverdag, vi altid er en del af. Som franske Marc Desportes skriver:

L'espace frontal est toujours susceptible d'exclure l'habitant qui n'en comprendrait pas l'articulation. [...] La spatialité contemporaine impose ainsi une place particulière à autrui. On sait que le rapport à l'autre est consubstantiel à la cité. [...] La question posée par l'aménagement contemporain est celle du partage du sens avec autrui. Tout aménagement, même le plus pauvre, peut devenir le support d'une signification (366-368).

For at kvalificere de erfaringer og strukturer som togets litterære funktion tilvejebringer gennem en samtidstopologisk læsning må man forfølge de mange og komplekse virkelighedstilstande, som former vores virkelighed. Toget er ikke bare, som Ivane Pawliez ellers skriver i sin roman *Le premier métro*, et sted, hvor "Les inégalités sociales, culturelles, ethniques se trouvent effacées" (44). At skelne og spørge til et kvalificeret liv møder nemlig, som Macé præcist pointerer, straks de diskvalificerede og dårligt behandlede, som er berettiget til en re-kvalificering (296). Som vi har set er togets litterære funktion at kvalificere erfaringen for det på overfladen ekskluderede. Synliggørelsen og tilegnelsen af rummene og kroppene er derfor også et 'hvordan' (ibid.): "pas forcément pour les aimer ou pour les enchanter, mais pour leur faire face, jusque dans leur noirceur : pour les 'nécessiter'" (ibid.).

Det samtidige som en konfliktfyldt synliggørelse og genfordeling af vore offentlige hverdagslige steder (jf. *lieux communs*) er det dynamiske netværk, der også binder det fortidige og fremtidige sammen i en tværgående nutid. Man må holde overfladen for øje, hvilket også betyder landskabet, arkitekturen, praksis, ritualer, teknik (297), som jo også er erfaringens og livets tilsyneladende dobbelte blomstring: fortiden, der former, og fremtiden, der opløser og fornyer (ibid.). Men i stedet for blindt at rette blikket direkte ud i horisonten, som togføreren, må man kigge ud af siden (passagerens togvindue) på samtidens tværgående og vertikale skæringspunkter.

#### **7.4 Togets fremtidige destinationer**

I den foreliggende afhandling har fokus været på den franske samtidslitteratur. Her rejser toget som topos rundt mellem de forskellige værker og former et socialt rhizomatisk netværk, der fortæller om vores samtid. Denne afgrænsning bærer – som enhver afgrænsning bør gøre – centrale og produktive pointer med sig. Afgrænsningen tjener det koncentrerede blikks formål. Men på samme tid vil den rette afgrænsning og produktive læsning naturligt afføde en række nye spørgsmål.

Hvis spørgsmålet om det samtidige også drejer sig om en modal tilværelse, kan man så kaste samme blik på et større tekstligt korpus, der går yderligt tilbage i tiden? Hvornår defineres det samtidige som modalt inden spørgsmålet om det epokale altså melder sig igen? Disse spørgsmål er ud fra det analyserede tekstkorpus besvaret. Spørgsmålet er imidlertid, hvad der sker, hvis man retter samme blik på eksempelvis moderne litteratur. Det risikerer at fratage den modale samtidstanke sit udgangspunkt, for hvordan kan et sådan blik være alt andet end anakronistisk? Hvis det er tilfældet, indskriver en epokal tanke sig imidlertid igen i afgrænsningen af samtidslitteraturen. Det er derfor vigtigt, at det bliver mindre et spørgsmål om, hvorvidt en epoke kan defineres, end hvordan samtiden er mere end blot en epokes nutid. Ellers risikerer også denne begribelse af samtiden blot at erstatte modernitetstanken. Den modale indgangsvinkel kan imidlertid fostre nogle interessante nuanceringer og relationer, hvis et større analytisk korpus samler en litteratur over en langt større historisk periode. Eventuelle tematiseringer og subtopoi vil kunne finde tilsvarende relationer med den moderne litteratur, som dermed kan belyse ligheder og forskelle på tværs af historiske problematikker,

årrækker og perioder. Er 'barnet' et subtopos i en tidligere brug af toget? Selvom det blev berørt i kapitel 5 kan en yderligere udforskning af (tog)vinduet som subtopos måske frembringe flere interessante perspektiver. Men den litterære samtidstopologi holder stadig kompleksitetens netværk for øje, der tillader ethvert subtopos at tale på tværs af værker og tematiseringer, så længe relationen understøttes. Det bibringer et nærmest uoverskuelige potentiale, hvor blikket på et subtopos hurtigt kan skabe vejen for et fletværk, hvis komplekse skala er så stort, at det næsten er uhåndgribeligt.

Gennem afhandlingen er toget primært blevet undersøgt som et socialt rum, siden den franske samtidslitteratur er særligt interesseret heri. Men hvad hvis man inddrager anden national litteratur? Artikulerer toget i Tyskland eller England det samme som i Frankrig. Er man ligeså interesseret i samtiden eller kastes blikket mere historisk bagud. Og er toget overhovedet et ligeså genkommende sted i andre landes litteratur som i Frankrig? For hvor den parisiske metro og RER-toget i særlig grad har en vis national, social og kulturel selvforståelse tilknyttet, kan man så sige det samme om Berlins U-Bahn eller 'The Tube' i London Hvis ja – hvad er den litterære funktion? Den tyske forfatter W.G. Sebald bruger eksempelvis toget i sin roman *Austerlitz*. Her er det imidlertid et mere udpræget historisk og erindringsbetonet sted. Vidnesbyrdlitteraturen samt beretninger om 2. Verdenskrig fokuserer på togets funktion til transport af jøder til koncentrationslejrene. Det er måske et transportmiddel, men hvis funktion er alt andet end konventionelt for nu at sige det meget mildt. Med blikket stadig rettet mod Frankrig står også det tværaestetiske spørgsmål klart: film, fotografi og billedkunstens rolle. Særligt i fransk film er toget også en genkommende sted og en tværaestetisk undersøgelse synes særlig interessant.

Trods afhandlingens fokus og resultat melder mange nye interessante spørgsmål om toget og litteraturen sig altså. Selvom det ikke har været muligt at besvare dem alle her, synes de ud fra afhandlingen at melde sin ankomst på perronen. Det er måske en togrejse for en anden dag. Og selvom destinationen ikke synes helt klar, er rejsen med toget gennem ukendte landskaber – sociale, æstetiske og naturens egne – stadig en rejse, som melder sig med bydende nysgerrighed og nødvendighed. Billetten skal blot købes.





## 8. Bibliografi

- Agamben, Giorgio: "L'iv-form", i *L'iv-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi* (Bolt & Lund Pedersen, red.). Aarhus: Klim, 2005 [1996].
- Anyinefa, Koffi: "Le Métro parisien. Figure de l'exotisme postcolonial", i *French Forum*, Spring, vol. 28, nr. 2 (2003).
- Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1989 [1958].
- Armstrong, Joshua: "Writer, Window, World: Jean Rolin's Perishing Panoramas and François Bon's Fleeting Frame", i *Contemporary French and Francophone Studies*, 17:4 (2013).
- Armstrong, Joshua: "Empirertexts: Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature", i *French Forum*, vol. 40, nr. 1 (2015a). University of Nebraska Press.
- Armstrong, Joshua: "Everyday and Ekphrastic Excursions: Oliver Rolin and Jean-Christophe Bailly", i *Romance Studies* 33:3-4 (2015b).
- Augé, Marc: *Un ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette, 1986.
- Augé, Marc: *A Sense for the Other. The Timeliness and Relevance of Anthropology*. Stanford: Stanford Press, 1998 [1994].
- Augé, Marc : *Le métro revisité*. Paris: Seuil, 2008.
- Augoyard, Jean-François: *Step by step. Everyday Walks in a French Suburban Housing Project*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2007 [1979].
- Bailly, Jean-Christophe: *Le dépaysement. Voyages en France*. Paris: Seuil, 2011.

- Baroli, Marc: *Le Train dans la littérature française. Thèse sur le Doctorat ès lettres.* 1963.
- Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris.* Paris: Libraire Générale Française, 1964 [1868].
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity.* Cambridge: Polity Press, 2000
- Bégout, Bruce: *La découverte du quotidien.* Paris: Éditions Allia, 2010 [2005].
- Bellanger, Aurélien: *L'Aménagement du territoire.* Paris: Gallimard. 2014.
- Bénabou, Marcel: "La sagesse des stations", in *Anthologie de l'OuLiPo* (Marcel Bénabou and Paul Fournel; eds.), 2009.
- Blanckeman, B. & Debrouille, J.Y.: "*Chapitre II. La littérature française au debut du XXI<sup>e</sup> siècle : tendances en cours*", i *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Tome II – après 1940* (Touret, red.). Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2008.
- Bobel, Chris: *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation.* New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2010.
- Bolt, Mikkel: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik.* København: Politisk Revy, 2004.
- Bon, François: *Paysage fer.* Paris: Verdier, 2000.
- Boudjedra Rachid: *Topographie idéale pour une agression caractérisée.* Paris: Denoël, 1975.
- Bozier, Raymond: *Fenêtres sur le monde.* Paris: Fayard, 2004.
- Brynes, Stephanie: "What's at Stake in Translating Slang? Postcolonial Plurilingualism in Rachid Djaïdani's *Boumkoeur*", i *Asymptote Journal* (hentet online, d. 23/5-2016:  
<http://www.asymptotejournal.com/blog/2016/04/13/whats-at-stake-in-translating-slang->

- postcolonial-plurilingualism-in-rachid-djaidanis-boumkoeur/) (2016).
- Butler, Chris: *Henri Lefebvre. Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*. Abingdon: Routledge, 2012.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York/London : Routledge, 1990.
- Caradec, François: *Les nuages de Paris*. Paris: Maurice Nadeau, 2007.
- Carpenter, J. & Horvath, C.: "Introduction/Introduction", i *Voices and Images from the Banlieue/Voix et images de la banlieue* (Carpenter & Horvath, red.). Oxford: Banlieue Network, 2014.
- Céline, Louis-Ferdinand: *Lettres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2009.
- Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien I*. Paris: Gallimard, 1990 [1980a].
- Certeau, M.; Giard L. ; Mayol, P: *L'invention du quotidien II*. Paris: Gallimard, 1994 [1980b].
- Ceserani, Remo: "The Impact of the Train on Modern Literary Imagination" (hented online d. 10/3 2016: <http://web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/ceserani.html>
- Chevrier, Alain: "Métropoésie", i *Formules: Formes urbaines de la création contemporaine* 14 (Baetens & Schiavatta, red.), (2010).
- Clavel, Michel: *Paris en jeux. Jeux de lettre et d'esprit*. Paris: Parigramme, 2006.
- Cohen, Marcel: *Le grand paon-de-nuit suivi de Murs suivi de Métro*. Paris: Gallimard, 2014.
- Compagnon, Antoine: "Théorie du lieu commun", i *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nr. 49 (1997).
- Conley, Thomas: "What counts as a Topos in Contemporary Research", i *Topik und Rhetorik. Ein*

- interdisziplinäres Symposium* (Schinen & Veding, red.). Berlin: De Gruyter, 2012.
- Culpert, John: "Haunting the *métropole*", i *Formules: Formes urbaines de la création contemporaine* 14 (Baetens & Schiavatta, red.), (2010).
- Curtius, Ernst Robert: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2013 [1953].
- Debord, Guy: *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 [1967].
- Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. Paris: Puf, 2011 [1968].
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Demos, T.J.: "The Ends of Exile: Towards a Coming Universality", i *Altern Modern. Tate Triennial* (Bourriaud, red.). London: Tate Publishing, 2009.
- Desportes, Marc: *Paysages en mouvement. Transportes et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Gallimard, 2005.
- Djaïdani Rachid: *Mon nerf*. Paris: Seuil, 2004.
- Ducrot, O. & Todorov, T.: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- Elden, Stuart: *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible*. London: Continuum, 2004.
- Ernaux, Annie: *La place*. Paris: Gallimard, 1985.
- Ernaux, Annie: *Passion simple*. Paris: Gallimard, 1991.
- Ernaux, Annie: *La vie extérieure*. Paris: Seuil, 2000.
- Ernaux, Annie: *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Gallimard, 2011.
- Ernaux, Annie: *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 2014 [1993].
- Farge. Arlette: *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1989.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris: Hachette/Le Livre de Poche, 1999 [1857].

- Fraser, B. & Spalding, S. D.: "The Speed of Signs: Trains Graffiti, Cultural Production, and the Mobility of the Urban in France and Spain", i *Trains, Culture, and Mobility. Riding the Rails* (Fraser & Spalding, red.). Maryland: Lexington Books, 2012.
- Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford Polity Press, 1990
- Grangaud, Michelle: *Stations. Anagrammes*. Paris: P.O.L., 1990.
- Halbwach, Maurice: *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997 [1950].
- Hamon, Philippe: "Rhetorical Status of the Descriptive", i *Yale French Studies: Towards a Theory of Description*, nr. 61 (1981).
- Harvey, David: *Consciousness and Urban Experience. Studies in History and Theory of Capitalist Urbanization*. Oxford: Blackwell, 1985
- Hazan, Éric: "Préface", i Alain Rusterholz: *De la banlieue rouge au Grand Paris. D'ivry à Clichy et de St. Ouen à Charenton*. Paris: La fabrique éditions, 2015.
- Highmore, Ben: *Cityscapes. Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London: Penguin, 1957.
- Holt, Elizabeth: "Cartography and Clandestinité in Leïla Sebbar's *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*", i *Dialectical Anthropology*, 29 (2005).
- Hubbard, Phil, et al.: « Editor's Introduction », i *Key Thinkers on Space and Place* (Hubbard, Kitchin & Valentine, red.). London: Sage, 2004.
- Hugo, Victor: *Voyage en Belgique, i Voyage en train. Récits et témoignages d'écrivains au xix<sup>e</sup> siècle*. Urrugne: Pimientos, 2008.

- Huston, Nancy & Sebbar, Leïla: *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris: Éditions J'ai lu, 1999.
- Huysmans, Joris-Karl: *La Cathédrale (uddrag), i Voyage en train. Récits et témoignages d'écrivains au xix<sup>e</sup> siècle*. Urrugne: Pimientos, 2008.
- James, William: *The Principles of Psychology*. Cambridge: Harvard University Press, 1983 [1890].
- Jouet, Jacques: *Poèmes de métro*. Paris: P.O.L., 2000
- Kahane, Juliette: *Métropolitains*. Paris: Gallimard, 2004.
- Kaplan, Alice & Ross, Kristin: "Introduction", i *Yale French Studies: Everyday Life*, nr. 73 (1987).
- Kaplan, Caren: *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Konopnicki, Guy: *Ligne 9*. Paris: Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2005.
- Lefebvre, Henri: *Critique de la vie quotidienne II*. Paris: L'arche, 1961.
- Lefebvre, Henri: *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse, 1992.
- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000 [1974].
- Lefebvre, Henri: *Critique de la vie quotidienne I*. Paris: L'arche, 2009 [1947].
- Levine, J.; Vinson, A. & Wood, D.: "Subway Behavior", i *People in Places. Sociologies of the Familiar*, edited by Arnold Birenbaum and Edward Sagarin, 208-216. London: Nelson, 1973
- Lévy, Clement: "Métropolitain: panorama de Tôkyô depuis la ligne Yamanote", i *Revue des Sciences Humaines*, vol. 294 (2009).
- Lippard, Lucy R.: *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: New York Press, 1997.

- Lussault, Michel: *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris: Seuil, 2007.
- Lussault, Michel: *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris: Seuil, 2017.
- Mabanckou Alain: *Bleu blanc rouge*. Paris: Présence africaine, 1998.
- Macé, Marielle: *Styles. Critiques de nos formes de vie*. Paris: Gallimard, 2016.
- Macia, Rodolphe: *Je vous emmène au bout de la ligne. Tribulations et secrets d'un conducteur de métro*. Paris: Max Milo, 2010.
- Manea, Raluca: "Michelle Grangaud's *Geste*. An Anti-Epic of Everyday Life", i *French Forum*, vol. 40, nr. 2-3 (2015).
- Marx-Scouras, Danielle: "The Mother Tongue of Leila Sebbar", i *Studies in 20th Century Literature: Special Issue on Contemporary Feminist Writing in French: A Multicultural Perspective*, vol. 17 (1993).
- Maspero, François: *Les passagers des Roissy-Express*. Paris: Seuil, 2004 [1990].
- Massey, Doreen: *for space*. London: Sage, 2005
- Meiner, Carsten: *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*. Paris: Puf, 2008
- Meiner, C. & Tygstrup, F.: "Le Défi de la topologie littéraire", i *Revue Romane*, november, vol. 42 (2), (2007).
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Merran, Karen: *Il était une fois dans le métro*. Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2015.
- Milne, Anna-Louise: "The singular Banlieue", i *L'Esprit Créateur* vol. 50, nr. 3 (2010)
- Morin, Edgar: *Mon Paris, ma mémoire*. Paris: Fayard, 2013.
- Netter, Carole: "Leïla Sebbar: Métro, Instantanés" (hettet online 20/8-2015:

- [http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/recherche/carole\\_netter.htm](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/carole_netter.htm)), 2007.
- Norac, Carl: *Métropolitaines. Tentative de photographier avec le langage. Métro de Paris, hiver 1999-2000*. Chauvigny: L'Escampotte, 2003.
- Novak, Luka: *Le métro. Inconscient urbain*. Paris: Éditions Leo Scheer, 2017 [2014].
- O'Donnell, Aislinn: "Shame Is Already a Revolution: The Politics of Affect in the Thought of Gilles Deleuze", i *Deleuze Studies*, vol. 11, nr. 1 (2017) (hentet online d. 22/4-2017: <http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/dls.2017.0249>).
- O'Meara, Lucy: "Jacques Roubaud's Rejection of Japoniste Influence: Tokyo infra-ordinaire", i *Questions of Influence in Modern French Literature* (Baldwin, Fowler, de Medeiros, red.), 2013.
- Pawliez, Ivane: *Le premier métro*. Fontaine: Éditions ThoT, 2016.
- Perec, Georges: *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.
- Perec, Georges: *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985.
- Perec, Georges: *l'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989.
- Perec, Georges: *Ellis Island*. Paris: P.O.L., 2010 [1980].
- Pink, Sarah: *Situating Everyday Life*. London: Sage Publications, 2012.
- Pound, Ezra: *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1928.
- Prévert, Jacques: *La pluie et le beau temps*. Paris: Gallimard, 1955.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu I-VII*. Paris: Gallimard, 1999 [1913-1927].
- Queneau, Raymond: *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1998 [1959]
- Rabaté, Dominique: *Le Roman et le sens de la vie*. Paris: José Corti, 2010.
- Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
- Rancière, Jacques: *La politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.



- Ravaisson, Félix: *OfHabit/De l'habitude*. London: Continuum, 2008 [1838].
- Réda, Jacques: *Les ruines de Paris*. Paris: Gallimard, 2014 [1977].
- Ricciardi, Gabriella: "Shérazade and Female Freedom", i *Women in French Studies*, vol. 4, Fall (1996).
- Rich, Adrienne: "Notes Towards a Politics of Location", i *Blood, Bread, Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York & London: W. W. Norton Company, 1986.
- Robbe-Grillet, Alain: *Instantanés*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.
- Rolin, Jean: *Zones*. Paris: Gallimard, 1995.
- Ross, Kristin: *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.
- Roubaud, Jacques: "Perecquian OULIPO", i *Yale French Studies: Pereckonings: Reading Georges Perec*, nr. 105 (2004).
- Roubaud, Jacques: *tokyo infra-ordinaire*. Paris: Le tripode, 2014.
- Ruffel, Lionel: *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Paris: Verdier, 2016.
- Said, Edward: "The Mind of Winter. Reflections on life in exile", i *Harper's*, September, vol. 269 (1984).
- Said, Edward: "Reflections on Exile", i *Reflections on exile and other literary and cultural essays*: London: Granta, 2001
- Sartre, Jean-Paul: *L'Être et le néant. Essais d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1973 [1943].
- Sautreil, Anna-Louise: *RER mon amour. Un an sur les rails*. Paris: Fayard, 2011.
- Sebald, W.G.: *Austerlitz*. København: Tiderne Skifter, 2016 [2001].
- Sebbar Leïla: *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris: Stock. 1982.
- Sebbar, Leïla: *Métro. Instantanés*. Monaco: Éditions du Rocher, 2007.

- Sebbar, Leïla: *La fille du métro. Monologue*. Neuilly: Al Manar/Alain Gorius, 2014.
- Sheringham, Michael: "The Project and the Everyday: François Bon's Experiment in Attention", i *The Art of the Project. Projects and Experiences in Modern French Culture* (Gratton & Sheringham, red.). New York/Oxford: Berghen Books, 2005.
- Sheringham, Michael: *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Silverstein, Paul A.: *Algeria in France. Transpolitics, Race, and Nation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Simonsen, Kirsten: "Rum, sted, krop og køn – dimensioner af en geografi om social praksis", i *Praksis, rum og mobilitet* (Simonsen, red.). Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2001.
- Spalding, Steven D.: "Killer Trains and Thrilling Travels. The Spectacle of Mobility in Zola and Proust", i *Trains, Literature and Culture. Reading/Writing the Rails* (S. D. Spalding & B. Fraser, red.). Maryland: Lexington Books, 2012
- Soppelsa, Peter: "Urbain Railways, Industrial Infrastructure, and the Paris Cityscape 1870-1914", i *Trains, Culture, and Mobility. Riding the Rails* (Fraser & Spalding, red.). Maryland: Lexington Books, 2012.
- Tierney, Robin: "'Lived experience at the level of the body': Annie Ernaux's *Journaux extimes*", i *SubStance*, Issue 111, vol. 35, nr. 3 (2006).
- Thibault, Bruno: "Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Clézio et Pascal Quignard", i *Esprit créateur*, 51:2 (2011).
- Tygstrup, Frederik: "Affekt og rum", i *Kultur & Klasse*, 116, vol. 11 (2003).

- Veivo, Harri: "Strange things on the edge of the city: Writing strategies in contemporary French suburban literature", i *Semiotica*, nr. 150 – 1/4. 2004. Walter de Gruyter.
- Vercier, B. & Viart, D.: "Introduction", i *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Vercier & Viart, red.). Paris : Bordas, 2005.
- Verne, Jules: *Le Tour du monde en 80 jours* (uddrag), i *Voyage en train. Récits et témoignages d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*. Urrugne: Pimientos, 2008.
- Viart, Dominique: "Chapitre 1 : Écrire le réel", i *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Vercier & Viart, red.). Paris: Bordas, 2005a.
- Viart, Dominique: "Programmes and Projects in the Contemporary Literary Field", i *The Art of the Project. Projects and Experiences in Modern French Culture* (Gratton & Sheringham, red.). New York/Oxford: Berghen Books, 2005b.
- Viart, Dominique: *François Bon. Étude de l'œuvre*. Paris: Bordas, 2008.
- Virilio, Paul: "La défaite des faits", i *Cause commune: Le pourrissement des sociétés*, 1 (1975), Paris: 10/18.
- Virilio, Paul: *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1984.
- Weil, Michèle: "Comment réperer et définir le *topos*", (hentet online d. 14/4-2015: <http://www.satorbase.org/Docs/Comment%20reperer%20et%20definir%20le%20topos%20%28Michèle%20Weil%29.pdf>)
- Westphal, Bertrand: *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- Westphal, Bertrand: "Foreword", i *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* (Tally, red.). New York: Palgrave Macmillan, 2011.

- Wrona, Adeline: "Quand le roman prend le métro : l'affiche métropolitaine sous le regard de la fiction", i *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, nr. 21: *L’Affiche contemporaine : Discours, supports, stratégies* (2008), (hentet online d. 25/8-2015:  
[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/af\\_fiche\\_contemporaine/wrona.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/af_fiche_contemporaine/wrona.htm))
- Zola, Émile: *Au Bonheurs des dames*, i *Les Rougon-Macquart*, *Pléiade bind III*, Gallimard, s. 389, 1964/2012
- Zola, Émile: *La Bête humaine*. Paris: Pocket, 2009.
- Zumthor, Paul: "Topique et tradition", i *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 7 (1971).